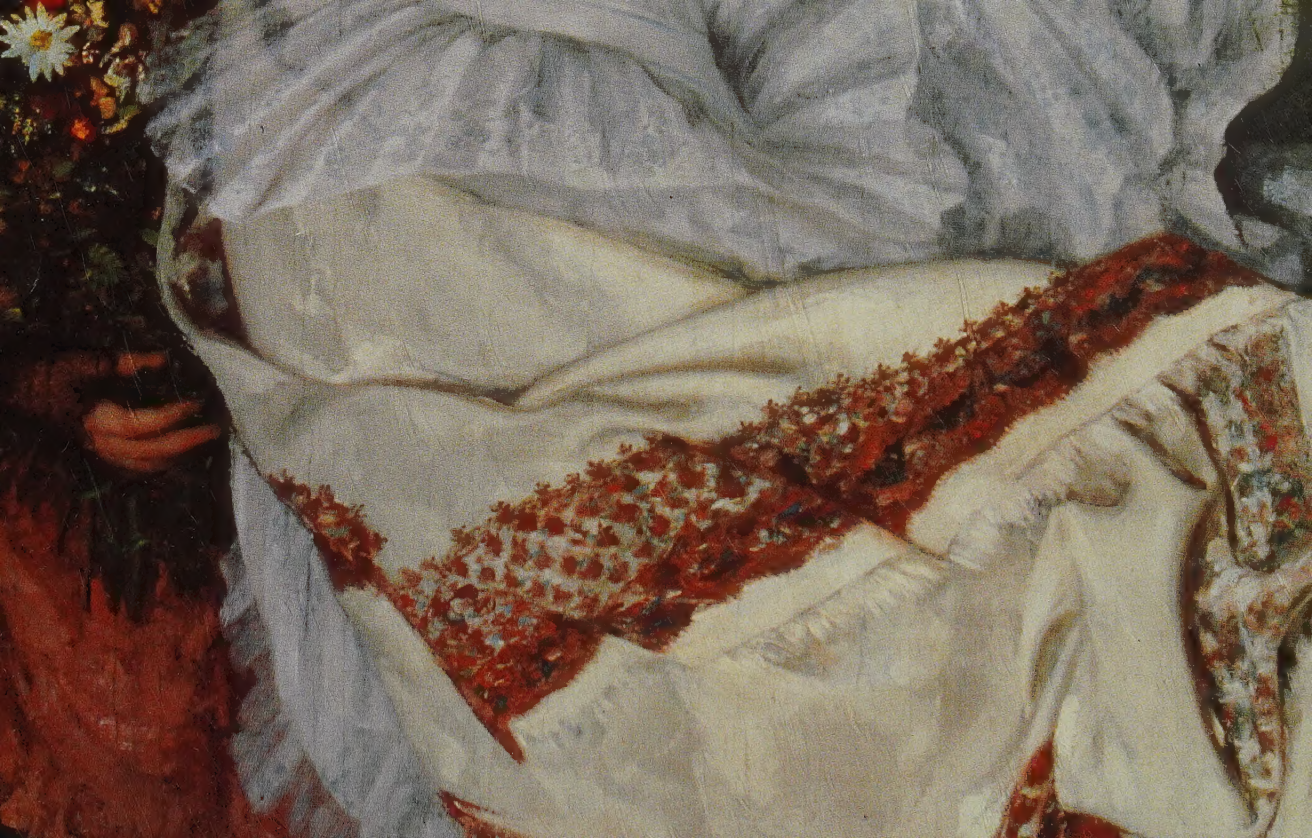
Courbet
Le poème de la nature

PIERRE GEORGEL

KT-625-190

L'imagination dans l'art consiste
à savoir trouver l'expression la plus complète
d'une chose existante, mais jamais à supposer
ou à créer cette chose même.
Le beau est dans la nature, et se rencontre
sous les formes les plus diverses.
Dès qu'on le trouve, il appartient à l'art,
ou plutôt à l'artiste qui sait l'y voir. [...]
Le beau donné par la nature est supérieur
à toutes les conventions de l'artiste.
Le beau, comme la vérité, est une chose relative
au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir.
L'expression du beau est en raison directe de la puissance
de perception acquise par l'artiste.

Courbet, 1861



SOMMAIRE

Ouverture
Abandon des corps, densité des choses...

10
Chapitre 1
LA CONQUÊTE DE L'IDENTITÉ
À jamais marqué par son milieu familial et les paysages de sa Franche-Comté natale, Courbet se cherche à travers l'« entière connaissance de la tradition », hésite entre des voies contradictoires, trouve enfin, « à force de labeur opiniâtre, les vrais moyens de la peinture ».

26
Chapitre 2
RÉVOLUTION DANS LA RÉVOLUTION
Dans l'effervescence intellectuelle de la bohème, puis la fièvre libératrice de 1848, Courbet apprend à mettre son art « au service de l'homme ». Tour à tour, *Une après-dînée à Ornans* et la grande « trilogie » du Salon de 1850 révèlent avec une autorité stupéfiante que tout est digne d'être représenté.

48
Chapitre 3
UN GRAND DESSEIN
Courbet conforte ses objectifs et, malgré de violentes résistances, les met en pratique, énergiquement. En 1855, l'« exhibition » publique de *L'Atelier* s'affirme comme le manifeste esthétique, mais aussi moral et politique, du réalisme pictural.

72
Chapitre 4
LE POÈME DE LA NATURE
Courbet s'engage plus que jamais dans le combat politique mais s'éloigne, dans son œuvre, de la réalité sociale immédiate pour communier avec l'univers.

106
Chapitre 5
« IN VINCULIS FACIEBAT »
En pleine fécondité et en pleine gloire, Courbet est broyé par le drame de la Commune, qui le conduit à vivre l'expérience de la haine, de la prison et de l'exil. Après un admirable sursaut où il retrouve son ardeur perdue, ses dernières années se gaspillent en tâches alimentaires et il meurt épuisé.

129
Témoignages et documents

COURBET
LE POÈME DE LA NATURE

Pierre Georgel

DÉCOUVERTES GALLIMARD
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX
ARTS

Courbet, c'est d'abord une identité et un sentiment de l'existence, assis sur une expérience fortement *située*. C'est aussi un appétit pour les réalités du vaste monde qui se projette bien au-delà de ses lieux et milieux originels. Mais ces dispositions ne se révèlent solidaires qu'après un temps d'ajustement, où le jeune peintre, touché par l'éclectisme ambiant, se disperse et sacrifie à un romantisme superficiel.

CHAPITRE 1

LA CONQUÊTE DE L'IDENTITÉ

Courbet se moquera plus tard des «défroques romantiques» qu'il revêt dans ses autoportraits des premières années à Paris. Avec fantaisie, comme dans *Coup de dames* (ci-contre), ou grandiloquence, comme dans *Le Désespéré* (à gauche), ils expriment des sentiments juvéniles dans un vocabulaire plus que vieillot.

Courbet a maintes fois dénoncé – avec de bonnes raisons – les «institutions infirmes qui régissent la France et qui paralysent le génie», et d'abord le fameux jury qui faisait un choix, chaque année, dans les milliers d'œuvres proposées au Salon. Pourtant, ce

Mentionné par Courbet en 1844 comme «fait il y a deux ans», le tableau ci-dessus date de 1842, mais a été par la suite retouché.

«tas de vieux imbéciles» eut plutôt la main heureuse en refusant ses premiers envois et en attendant 1844 pour lui permettre de débuter en public : son coup d'essai, l'*Autoportrait au chien noir*, est un coup de maître. Non seulement cette page simple et subtile d'un peintre de vingt-cinq ans, délicatement observée, composée et exécutée avec ampleur (on y rencontre pour la première fois la matière travaillée au couteau, suggérant la qualité tactile des surfaces, qui sera l'un des traits distinctifs de sa facture), est bien supérieure à tous ses travaux antérieurs et contemporains, mais elle a la valeur d'une déclaration d'identité. La personnalité du jeune homme se manifeste dans l'expression attentive, nuancée par la fierté du port, dans l'aspect à la fois «artiste» et campagnard de la toilette et de la canne rustique, dans l'accord de ce personnage juvénile et du paysage plein de fraîcheur, où la masse insolite des rochers met une note de démesure romantique. L'album à dessin désigne l'auteur comme un adepte du travail d'après nature, le situant d'emblée du côté du réalisme pictural, alors en plein essor face aux diverses variétés d'idéalisme qui continuent à dominer la production artistique.

“Il était mince, grand, souple, portant de longs cheveux noirs et aussi une barbe noire et soyeuse. [...] Ses longs yeux langoureux, son nez droit, son front bas et d'un relief superbe, ses lèvres saillantes – moqueuses aux commissures, comme les yeux l'étaient aux angles –, ses joues lisses et bombées lui donnaient la plus étroite ressemblance avec ces profils de rois assyriens qui terminent des corps de bœufs. Son accent traînard et mélodieux [...] ajoutait un charme paysannesque à sa parole ou très caressante ou très fine.**”**
Philippe Burty

A la barbe près (qui ne va pas tarder), le portrait de Courbet dressé ci-dessus par le critique Philippe Burty concorde avec l'image que l'*Autoportrait au chien noir* donne de son jeune auteur. Le site n'est pas précisément identifié mais le bloc calcaire de la falaise est emblématique de la région d'Ornans, son pays natal. Courbet peindra d'innombrables variations sur ce motif, qu'il se plaira à retrouver dans d'autres pays, comme la vallée de la Meuse ou les côtes de la Manche.

Franche-Comté

Mais ce détail est presque superflu tant chaque élément du tableau vient souligner l'ancrage du jeune peintre dans le réel : la réalité sociale (ses vêtements portent la marque de la bohème parisienne, dont il fait partie depuis 1840), la réalité naturelle surtout, celle de sa Franche-Comté natale, de la verte région d'Ornans, dans la vallée de la Loue, contrée de pâturages, de forêts, de vignes (aujourd'hui disparues), d'eaux souterraines qui font surface en fougueuses résurgences et creusent des vallées entre de hautes falaises calcaires. Gustave Courbet y est né en 1819 et y a vécu jusqu'à l'âge de dix-huit ans, s'en appropriant

Avant le départ de Courbet pour Besançon, puis pour Paris, ses premiers essais de peinture se partagent entre des petites scènes imaginaires et des paysages pleins de fraîcheur, peints sur le motif comme la vue ci-dessus d'un vieux pont d'Ornans. Ci-dessous, les bords de la Loue, non loin de la maison natale.

la physionomie au plus intime de son être, se pénétrant aussi des idées qui semblent en émaner, idées de liberté, d'énergie, de mystère aussi. Son imagination va se ressentir à jamais de cette expérience primordiale, qu'il renouvellera tout au long de sa vie par de fréquents retours au pays.

Il appartient à une famille de propriétaires fonciers de tradition progressiste, notables typiques d'un bourg rural de la monarchie de Juillet, mi-paysans mi-bourgeois, assez élevés dans l'ascension vers la bourgeoisie pour le destiner à une carrière libérale – puis, faute d'y parvenir, pour l'aider financièrement sa vie durant –, assez paysans pour qu'il

Monsieur Régis Courbet propriétaire à Flagey

connaisse de l'intérieur les mentalités et les mœurs de la campagne et se sente proche du peuple sans en faire vraiment partie. Mais s'il déteste la bourgeoisie pour son égoïsme et son conformisme, s'il réprouve l'éducation qu'elle donne à ses enfants, la dureté de la discipline scolaire, le primat des «humanités» sur l'instruction pratique, il fait amplement son profit de la culture savante. Il lit et écrit beaucoup (sa correspondance, récemment réunie, occupe un épais volume); il a indiscutablement le goût des idées, qu'il

Courbet a peint plusieurs portraits de son père. Après celui de 1840 (ci-dessus), il le représentera en blouse en 1850, puis en habit noir bourgeois en 1873. Ces variations traduisent le statut social mobile de cet homme imaginatif, qui semble s'être facilement consolé de voir son fils devenir peintre.

manie bien plus adroitement qu'on ne l'a dit. Son milieu familial, touché par l'influence des Lumières, favorise chez lui la réflexion et l'esprit d'indépendance. En matière politique surtout, son grand-père maternel, un ancien de la grande Révolution, lui transmet ses souvenirs enthousiastes et sa foi dans les valeurs républicaines.

Apprentissages

Au total, un apprentissage actif et varié, en forte prise sur le réel, qui le leste pour la vie d'impressions, d'émotions, de vues sur le monde, et lui apprend surtout à voir et à penser par lui-même, le prémunissant contre conventions et idées reçues. Les «leçons» de la vie, le commerce familier des gens et des choses, y pèsent d'un tout autre poids que l'école proprement dite : quelques années au petit séminaire d'Ornans (mais le peintre futur du *Retour de la conférence* ne se destine pas à l'état ecclésiastique!), puis un an à Besançon comme interne au collège royal (1837-1838), où l'adolescent, privé pour la première fois du libre contact de la nature, se cabre, rêve «de bœufs, de chevaux, de prairies», bombarde ses parents de lettres révoltées : «Puisqu'on s'est montré d'une telle opiniâtreté à mon égard, cela m'a dégoûté totalement. On a voulu me forcer et toute ma vie je n'ai jamais rien fait de force, ce n'est pas là mon caractère»... C'est alors qu'il met au point ce qu'il appellera «le programme des réfractaires», avec une règle fondamentale : «faire du dessin et de la musique, écrire des vers, des romans et des lettres d'amour».

Car contrainte et frustration lui ont fait prendre conscience de son attirance pour l'art. A Ornans, un peintre local, le père Beau, lui a appris les rudiments

Peint en 1837 par le père Beau pour l'église d'Ornans, le charmant *Saint Vernier, patron des vignerons* (ci-dessus) passe avec vraisemblance pour un portrait du jeune Courbet. Il ne laisse pas deviner le caractère impétueux de celui qui écrivait alors, de sa pension-«prison» de Besançon : «On a voulu me forcer et toute ma vie je n'ai jamais rien fait de force...»

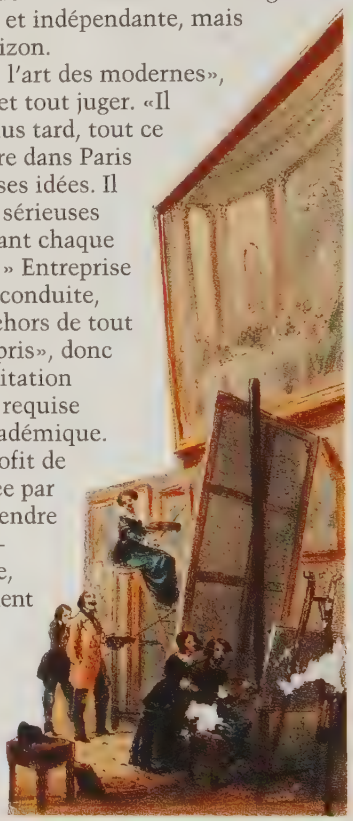
du dessin et, mieux, l'a incité à travailler d'après nature; il a ensuite pour professeur de dessin à Besançon un certain Flajoulot, qui passe pour être un disciple de David. Quand il obtient de quitter enfin le collège, son parti est pris : il sera peintre. La famille se fera une raison. Il suit d'abord quelques mois l'enseignement traditionnel de l'Ecole de dessin de Besançon, tout en continuant à travailler sur le motif ou d'après le modèle vivant. Puis, vers la fin de 1839, sous le vague prétexte d'études de droit, il «monte» à Paris, le centre obligé vers lequel convergent tant d'aspirants peintres de province. Le Salon, les musées, les ateliers et les conversations de Paris, toute cette incomparable circulation d'informations et d'idées, vont désormais former un des pôles de son existence, l'autre étant son pays natal.

L'Ornanais Beau et le Bisontin Flajoulot se partagent l'honneur d'avoir été les premiers maîtres de Courbet. Le père Beau l'a encouragé à peindre et à dessiner sur le motif. Sa fraîcheur de sentiment, sinon sa naïve précision (en haut, une *Vue d'Ornans* vers 1835), ont plus marqué l'élève que la pompeuse rhétorique de Flajoulot (en bas), pur produit de l'académisme néo-classique. Mais il ne faut pas sous-estimer l'importance de son passage par les ateliers académiques, où il a appris à composer et à dessiner dans les règles... pour mieux les contredire par la suite!

«L'entière connaissance de la tradition»

Les premières années de Paris ont un effet mitigé sur cette nature ferme et indépendante, mais avide d'élargir son horizon.

«L'art des anciens et l'art des modernes», il veut tout connaître et tout juger. «Il visita, racontera-t-il plus tard, tout ce qu'il y avait de peinture dans Paris et mit de l'ordre dans ses idées. Il commença des études sérieuses et raisonnées en étudiant chaque Ecole successivement.» Entreprise réfléchie et soutenue, conduite, dira-t-il encore, «en dehors de tout système et sans parti-pris», donc bien différente de l'imitation passive des classiques requise par l'enseignement académique. Il entend ainsi tirer profit de l'expérience accumulée par ses devanciers pour étendre son propre répertoire – technique, thématique, stylistique... –, notamment par la pratique alors courante de la copie, qui lui permet d'appréhender concrètement les propriétés de ses modèles. Il entend surtout, selon ses propres termes, «puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de [sa] propre individualité.»



Installé à Paris, Courbet fait connaître son intention d'«arriver par son seul talent et sans les leçons d'un maître». De fait, ce n'est pas dans les ateliers académiques mais au Louvre – aux sources même de la tradition –, qu'il trouve ses vrais maîtres et acquiert de l'histoire de l'art une connaissance ample et variée. Toute sa vie, il va fréquenter les musées, notamment ceux d'Allemagne et des Pays-Bas. C'est au Louvre qu'il découvre Rembrandt, Caravage, Velasquez, Ribera, Zurbaran (tous trois bien représentés dans le «musée espagnol» de Louis-Philippe, dispersé après 1848), ainsi que des «peintres de la réalité» français comme les frères Le Nain; mais aussi de grands décorateurs comme Véronèse, dont il apprend l'art de maîtriser de vastes surfaces. La lithographie d'époque (ci-contre) permet de l'imaginer dans la cohue des copistes, les jours qui leur étaient réservés. Hélas, beaucoup des copies qu'il a exécutées ayant été recouvertes par la suite, la plupart ne peuvent être décelées aujourd'hui que par radiographie.

Un chantier hétéroclite

Cependant, à en juger par les œuvres mêmes, cette «individualité» met assez longtemps à émerger entre son arrivée à Paris et ses débuts au Salon. Il travaille beaucoup mais sans ligne directrice, hésite entre des voies contradictoires. Pendant quelques mois, quitte

à prétendre ensuite le contraire, il étudie auprès de maîtres d'obédience néo-classique les bonnes vieilles recettes académiques. Au Louvre et au musée du Luxembourg (alors consacré aux artistes vivants), il copie les modèles les plus disparates : des «réalistes» du XVIIe siècle proches de sa sensibilité personnelle, mais aussi Titien ou Léonard de Vinci; Géricault, mais aussi Ingres, voire Schnetz ou Ziegler, médiocres représentants de cette école moderne dont il aurait dit, lors de son arrivée à Paris, «que si c'était là la peinture, il ne serait jamais peintre». C'est l'époque où Baudelaire brocarde avec une verve cruelle la confusion qui règne au Salon, livré à l'éclectisme des «douteurs».

Bien plus, si ses albums de dessins et quelques peintures comme l'*Autoportrait au chien noir* montrent qu'il continue à travailler d'après nature, avec franchise et vigueur, il peint simultanément des scènes puisées dans la Bible ou la littérature romantique (*Loth et ses filles,* une *Odalisque* et une *Lélia* respectivement inspirées par Hugo et par George Sand). C'est qu'en dehors même des copies, sa production tout entière se ressent de ses vagabondages : il y a du romantisme de pacotille dans *Le Sculpteur* et *Le Guitarero*,

« Les années passées, observe Courbet en 1847, lorsque j'avais moins ma manière à moi, que je faisais encore un peu comme eux, ils me recevaient.» *Les Amants dans la campagne* (ci-dessus) – d'abord intitulé *Walse* [sic], ce qui explique l'attitude du couple – avait été refusé au Salon de 1846, mais *Le Guitarero* (à gauche) accepté l'année précédente. Le premier pêche par l'affectation du personnage masculin (Courbet lui-même), mais le choix du costume contemporain et la vision rapprochée le sauvent du ridicule que n'évite pas le second, caractéristique du compromis des années 1840 entre romantisme et réalisme naissant.

du Rembrandt et du Zurbaran dans *Le Fou de peur*, de l'Ingres dans *Le Hamac* et le portrait de sa sœur Juliette... Il donne dans le pathos, use d'oripeaux pseudo-historiques et de ficelles d'atelier, comme ces yeux exorbités ou levés au ciel, provenant de «têtes d'expression» codifiées, qu'il introduit dans ses propres effigies. Bref, coupé de son milieu et tiraillé entre des influences contraires, il traverse visiblement une période de trouble. Témoin la série d'autoportraits qu'il peint aux alentours de sa vingt-cinquième année et où il se met lui-même en scène dans des situations fictives et sous des déguisements divers, comme s'il s'interrogeait sur sa propre identité.

Traditionnellement intitulé *Le Désespéré*, l'autoportrait du haut de page est un exemple du narcissisme inquiet du jeune artiste. Cherchant moins à exprimer le désespoir que l'angoisse, il s'inspire à la fois de «têtes d'expression» classiques et d'autoportraits de Rembrandt (ci-dessus).

«Les vrais moyens de la peinture»

Mais ce bric-à-brac, avec le malaise qu'il trahit, se résorbe peu à peu dans un style plus cohérent,

traduisant une relation plus directe avec le réel et assimilant en profondeur le métier simplificateur de quelques maîtres d'élection comme Velasquez et Rembrandt. Sans être uniforme, cette évolution s'impose à partir de 1845. *Le Guitarero*, admis au Salon de cette année, ne fait encore que juxtaposer un morceau de paysage où passe une sensation authentique avec un personnage et des accessoires de mélodrame. Refusés (semble-t-il) au Salon suivant, *Les Amants dans la campagne* sont d'une facture plus homogène et d'un sentiment moins douteux, malgré le masque affecté du beau ténébreux. Enfin,

Dans leur mélange d'idéalisation et de réalisme minutieux, ces deux tableaux se ressentent fortement de l'influence d'Ingres. *Le Hamac* (ci-contre), proposé au Salon de 1845 sous le titre *Rêve*, évoque les sinueuses odalisques du maître, dont Courbet avait copié le *Roger délivrant Angélique*. Le portrait de la sœur du peintre, Juliette, qu'on a joliment qualifiée de «poupée de porcelaine», s'apparente à maints portraits féminins d'Ingres et montre Courbet se pliant à des formules qu'il prétend pourtant réprouver : «Les femmes veulent des portraits où il n'y ait pas d'ombres; les hommes veulent être habillés en dimanche», déplorait-il en 1846 !

aucune outrance comme aucun pittoresque factice ne subsiste dans *L'Homme à la ceinture de cuir*. Après le *Fou de peur*, le *Sculpteur* maniéré qui faisait pendant au *Guitarero*, ou la figure masculine des *Amants*, c'est l'un des derniers autoportraits «costumés» de Courbet. C'est aussi, dans sa gravité pensive, l'un des premiers où sentiments et émotions s'intériorisent. Ce tableau, qui a peut-être figuré au Salon de 1846, donne raison à Courbet quand il écrit, se rappelant son labeur de ces années, qu'«à force de travail opiniâtre, il retrouva les vrais moyens de la peinture».

L'*Homme à la ceinture de cuir* (ci-contre) recouvre une copie, visible par radiographie (ci-dessous), réalisée par Courbet d'après *L'Homme au gant* (ci-dessus) de Titien – peintre qu'il qualifiait de «filou», sans doute en raison de ses penchants idéalistes, mais dont il a fort bien suivi les leçons dans ce bel autoportrait. Le dispositif complexe des mains et des objets s'y subordonne à la sobre unité de la palette et au simple et puissant effet de clair-obscur.

Ambitions et tâtonnements

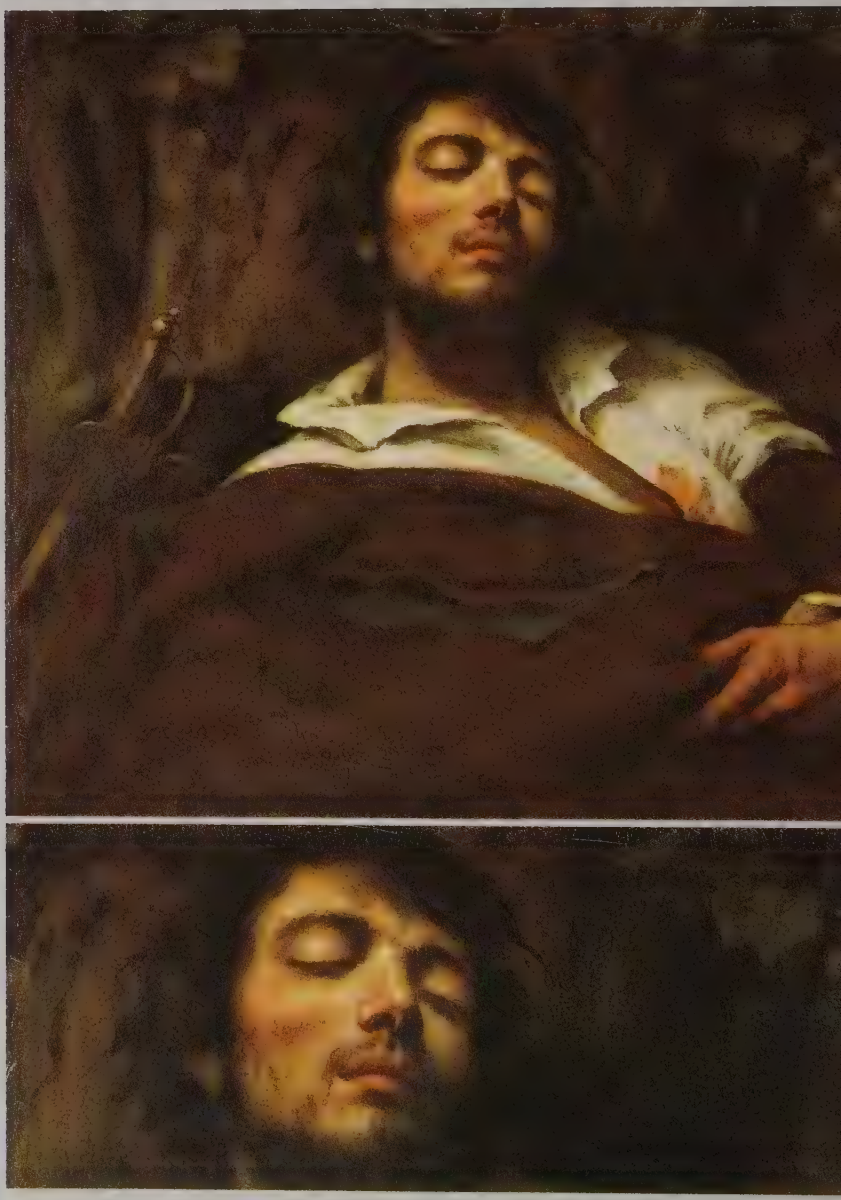
Le jury du Salon de 1847 est resté dans les annales comme un des plus meurtriers qu'il y ait jamais eu. Pour sa part, Courbet voit tous ses envois refusés. Or, il le rappelle lui-même, «pour se faire connaître, il faut exposer», ce qui rend le passage par le Salon impératif. Du moins n'entend-il plus «faire abdication de sa pensée». Conscient de son originalité, impatient de donner sa mesure, il se sent à l'étroit dans les formules auxquelles il s'est jusqu'alors conformé : «Il faut que l'an qui vient, je fasse un grand tableau, qui me fasse décidément connaître sous mon vrai jour,

car je veux tout ou rien [...]; je veux faire de la grande peinture.»

Mais alors que la tradition réserve les compositions de grand format à des sujets «nobles», provenant de la littérature ou de l'histoire et non de la simple imitation du réel, Courbet forme un projet neuf : appliquer les dimensions – et, mieux, les ambitions – de la «grande peinture» à représenter la société de son temps, et non pas même dans ses hauts faits ou à travers ses représentants illustres, mais dans ce qu'elle a de plus ordinaire. Il commence par tâtonner, faisant tant bien que mal cohabiter les deux registres dans une formule hybride, sans doute mi-sérieuse mi-comique. Les œuvres correspondantes ont disparu, mais voici, par exemple, la description qu'un visiteur a laissée d'une *Nuit classique de Walpurgis*, mesurant 2,50 sur 2 mètres, à laquelle il travaillait pendant l'hiver 1847-1848 : «Je vis sur la toile énorme une nymphe poursuivie par un Apollon quelconque, les bras étendus, courant au pas de gymnastique et, pour comble, portant une queue de morue – un frac –, dont les pans flottants accompagnaient le mouvement de la jambe.» En fait, ces recherches n'aboutiront qu'un peu plus tard, au Salon de 1849, dont la grande *Après-dînée à Ornans*, première œuvre de Courbet totalement originale, sera l'une des révélations, et surtout à celui de l'année suivante, dont sa contribution va faire l'un des grands événements de l'histoire de l'art.

Entre-temps est intervenue la révolution de 1848.

Autre autoportrait, *Le Violoncelliste* (ci-dessous) est la première œuvre de Courbet mentionnée dans la presse, lors du Salon de 1848. Le critique du *National* y décèle avec clairvoyance une «apparition de peintre» et note «comme un ressouvenir de Caravage et de Rembrandt». En fait, le clair-obscur brutal vient surtout des caravagesques espagnols. Champfleury reconnaît à son tour en l'auteur un peintre d'avenir, mais préfère retenir dans son envoi une romantique *Nuit de Walpurgis*.



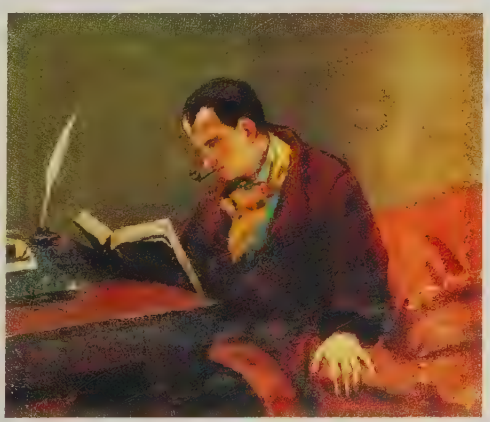
Connu sous le titre *L'Homme blessé*, l'autoportrait de gauche a une genèse compliquée. Un dessin (ci-contre, en haut), confirmé par la radiographie (ci-contre, au milieu), en montre l'état initial. Dans cette agréable scène champêtre (vers 1844), Courbet se représente en galante compagnie, avec une expression de bonheur et une attitude abandonnée bien différentes des grimaces et des contorsions de ses autoportraits «costumés». Mais voilà qu'une dizaine d'années plus tard, il enveloppe le jeune homme dans une cape, le dote d'une barbe romantique (alors qu'il l'avait peint imberbe et vêtu très simplement), lui donne une expression en accord avec le paysage crépusculaire, le flanque d'une dague, autre accessoire de mélodrame, et... supprime la belle, qu'il remplace par une tache de sang! La jeune femme avec laquelle il vivait venait de le quitter, et l'on a proposé de voir dans les avatars du tableau un règlement de comptes rétrospectif. Nous retiendrons surtout la vulnérabilité dont il est l'aveu. En bas, détails de la peinture et du dessin.

« Reniant l'idéal faux et conventionnel, en 1848 j'arborai le drapeau du réalisme, qui seul met l'art au service de l'homme.» Vingt ans après la mémorable mutation de son œuvre au lendemain de la révolution de Février, Courbet en définit en quelques mots la nature et en suggère l'articulation avec le phénomène historique qui lui est concomitant.

CHAPITRE 2

RÉVOLUTION DANS LA RÉVOLUTION

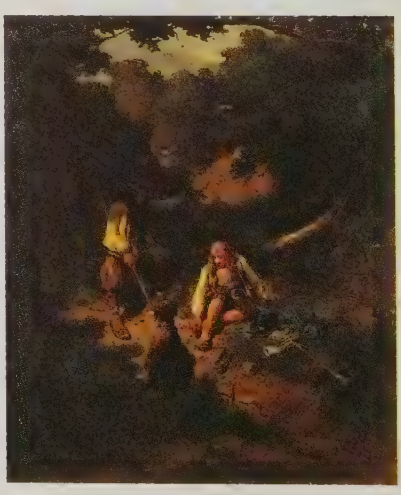
Paris et Ornans, les turbulences de la grande ville et la longue durée de la campagne, le pétillement des idées nouvelles et les certitudes éprouvées : tels sont les deux socles sur lesquels s'est érigée la doctrine réaliste. A gauche, un détail des *Casseurs de pierres*, dans un paysage typique du pays de Courbet; à droite, un prince de la bohème parisienne : Baudelaire.



Contre l'art «faux et conventionnel»

Le toast à la vendange de Grosclaude (en haut), que Courbet a pu voir au musée du Luxembourg à partir de 1840. Malgré le pittoresque conventionnel de cette scène de genre, le recours à l'échelle réelle est une importante innovation. L'historienne Geneviève Lacambre y a vu une source probable d'*Une après-dînée à Ornans*.

Cet «idéal» qu'il «renie» de façon spectaculaire caractérise en premier lieu la peinture à sujets *idéaux* – mythologiques, religieux, historiques ou littéraires, s'opposant en un mot aux sujets *réels* –, sommet de la hiérarchie des genres selon les normes classiques, et, plus largement, toute peinture privilégiant l'imagination ou la pure recherche du beau («l'art pour l'art») aux dépens de l'observation objective. Mais l'hostilité de Courbet, qu'il partage avec l'ensemble du mouvement positiviste et matérialiste de l'époque, vise moins l'idéalisme lui-même que le manque de conviction de ses champions, cette irrésolution, cet éclectisme par défaut qui affectent la quasi-totalité de la production contemporaine. Y compris celle qu'on qualifie depuis quelques années de *réaliste* et qui, tout en prenant ses modèles dans une réalité jugée triviale, persiste à les ennoblir, à leur conférer de la grâce ou du piquant, bref à les *idéaliser* peu ou prou. Bien représenté dans les Salons de la monarchie de Juillet, ce compromis entre réalisme et idéalisme n'est qu'une des variétés de l'art «faux et conventionnel» qui occupe alors massivement le terrain, à l'image d'une bourgeoisie partagée entre sa passion du concret et son conservatisme invétéré.



En revanche, Courbet est capable de rendre justice à l'idéalisme sans concession d'Ingres ou de Delacroix, pourtant adversaires virulents du réalisme. C'est que ce dernier ne tend pas seulement, ni même essentiellement, à l'imitation du réel.

Il concerne d'abord l'attitude même du peintre, dont il exige sincérité, clairvoyance et indépendance à l'égard des conventions. Réalité objective et vérité personnelle y sont indissolublement liées.

«La guerre au fusil et au canon» et «la guerre de l'intelligence»

Ce double mouvement vers la réalité extérieure et vers sa propre vérité animait déjà le parcours de Courbet dans les années précédentes, mais c'est bien en 1848 qu'il devient pleinement conscient, sous l'effet de la révolution et du complexe d'idées qui l'accompagne. Jusque-là, bien qu'attentif à ce qu'on appelle alors «la question sociale» et grand lecteur

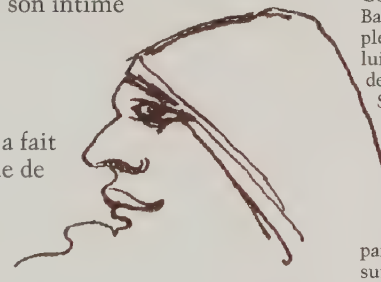
Courbet ne montre aucun goût pour le «proto-réalisme» des peintres de sujets paysans si nombreux aux abords de 1848, comme Adolphe Leleux, dont les scènes rustiques (page de gauche, en bas) passent pour le comble du «vrai» en peinture. Certes, les sujets en sont français, le paysage se ressent du naturalisme des peintres de Barbizon, les costumes et les types physiques traduisent un souci d'exactitude extérieure... Mais il reste une note d'exotisme et de sentimentalité bien suspecte à l'homme d'Ornans. Celui-ci n'entend ni s'attendrir sur le peuple, dont la prétendue candeur n'existe que dans les fantasmes bourgeois, ni le considérer avec la neutralité d'un «observateur social» : il veut le peindre de l'intérieur, dans sa vérité intime, avec une sympathie qui n'exclut pas un certain recul. C'est sa propre identité populaire qu'il met alors en évidence dans ses autoportraits, comme le fusain ci-contre, où la barbe inculte, la pipe et la casquette d'ouvrier remplacent les oripeaux des années précédentes et disent la «vie de sauvage» du «bohémien» qui fait table rase des conventions.

des «socialistes de toutes sectes» qui se font forts de réformer la société, il ne semble pas établir de lien entre son activité de peintre et ce «socialisme» plus ou moins latent. En 48 même, s'il participe aux remous qui aboutissent à la création d'un Salon «libre» (supprimé dès l'année suivante), il assiste sans passion, et même avec un scepticisme marqué, aux tribulations du nouveau régime avant la terrible répression de Juin. Celle-ci le bouleverse. Pourtant, dans une lettre à ses parents, il avoue : «Je ne me bats pas [...] parce que je n'ai pas la foi dans la guerre au fusil et au canon, et que ce n'est pas dans mes principes.»

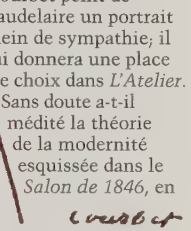
Cette disposition pacifique, qui ne se démentira plus, même pendant la Commune, s'accompagne au demeurant d'un dynamisme dans le débat d'idées que Courbet rapproche ouvertement de l'activité révolutionnaire. Quand il écrit dans la même lettre : «Voilà dix ans que je fais la guerre de l'intelligence», il fait allusion au bouillonnement intellectuel du milieu où il a peu à peu trouvé sa place depuis son installation à Paris, bohème hétéroclite soudée par la haine du bourgeois, où le génie voisine avec la médiocrité et le centre le plus tiède avec la gauche la plus résolue. Il y fréquente pêle-mêle de vieux romantiques, des illuminés socialistes, des peintres s'adonnant à un réalisme modéré,

Dans ses lettres de 1848 à sa famille, Courbet minimise la part – au demeurant réduite – qu'il prend à l'agitation révolutionnaire et assure travailler à sa peinture «malgré la République, qui n'est pas le gouvernement le plus favorable aux artistes, dans l'histoire du moins». Cependant, ses sympathies sont clairement progressistes, comme le montre la vignette ci-dessus, imitée de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, qu'il dessine pour une revue dirigée par Baudelaire et Champfleury, *Le Salut public*. Mais les massacres de juin (en bas) le bouleversent : «Je crois qu'il ne s'est jamais rien passé en France de semblable, écrit-il à ses parents, pas même à la Saint-Barthélemy.»

des écrivains comme Baudelaire, alors jeune critique d'art, qui rêve d'une peinture exprimant «l'héroïsme de la vie moderne», d'autres écrivains amateurs d'art populaire et se réclamant eux aussi du réalisme, comme le poète-ouvrier Pierre Dupont et surtout le romancier et critique Champfleury. Cet esprit souple, enclin à théoriser, que les mauvaises langues soupçonnent de l'avoir «intoxiqué», va être, pour quelques années, son intime et son exégète attitré.



On a surestimé l'influence sur Courbet de Champfleury (ci-dessous), le théoricien du réalisme, et sous-estimé celle de Baudelaire (qui s'est amusé à le croquer, ci-contre). Vers 1848, Courbet peint de Baudelaire un portrait plein de sympathie; il lui donnera une place de choix dans *L'Atelier*.



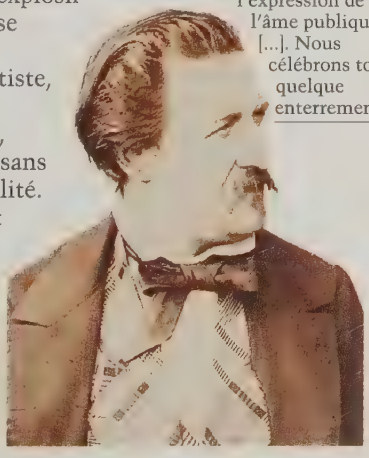
Courbet

«Au service de l'homme»

De tout cela, Courbet a fait son miel, et il continue de plus belle dans l'effervescence ininterrompue de 1848, où le groupe dont il est un des piliers se réunit à deux pas de son atelier, à la fameuse brasserie Andler, dans la fumée et les vapeurs de bière. Il y trouve matière à approfondir les deux grands acquis de sa jeunesse : une ardente indépendance et une adhésion totale au réel. A la lumière des principes fondateurs de la République (avant son glissement vers la réaction), à celle des idées brassées en cocktail explosif par la bohème, la notion de réalisme se radicalise et se charge de sens.

Elle postule la liberté – celle de l'artiste, affranchi des normes esthétiques, insensible aux pressions des pouvoirs, portant enfin sur la société un regard sans complaisance. Elle postule aussi l'égalité. D'abord au niveau des sujets, qui font large place aux obscurs, ceux qui n'avaient droit ni à la justice sociale, ni à la responsabilité politique (l'expérience du suffrage universel en 1848, d'ailleurs vite interrompue, est la première dans l'histoire de France), ni, dans un autre ordre d'idées, au privilège de la

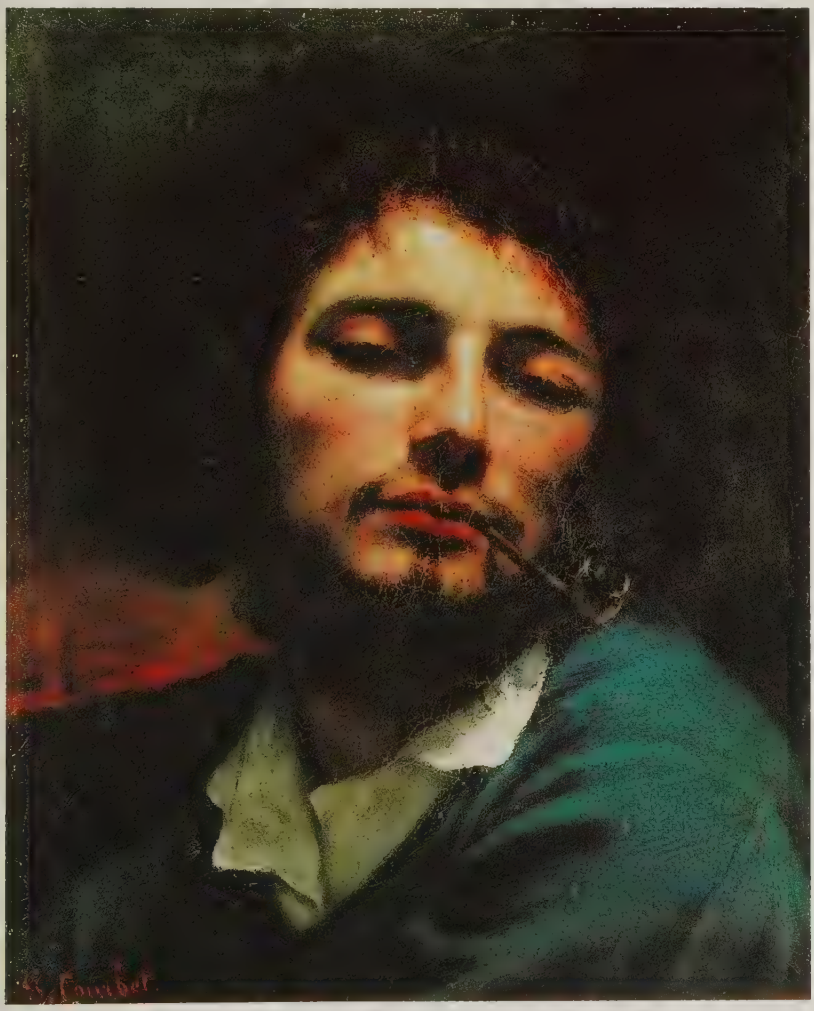
Sans doute a-t-il médité la théorie de la modernité esquissée dans le *Salon de 1846*, en particulier les lignes suivantes, dont *Un enterrement à Ornans* pourrait être l'illustration : «L'habit noir et la redingote ont non-seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique [...]. Nous célébrons tous quelque enterrement.»



représentation picturale, sinon dans une position subalterne ou sous une forme idéalisée : tout être tel qu'il est, même infime dans l'ordre social, même laid selon les canons classiques – tout être et toute chose, car la nature morte et surtout le paysage participent au premier chef à ce grand *aggiornamento*. Puis dans l'économie même du tableau, en assouplissant le système rationnel qui y présidait, occultant la matière picturale, sélectionnant et hiérarchisant ce qui se présente en ordre dispersé dans l'expérience, réduisant le registre presque illimité des sentiments à un langage étroitement codifié. Tous procédés que Courbet ne connaît que trop bien par ses années d'apprentissage et qu'il entend désormais oublier pour «met[tre] l'art au service de l'homme», autrement dit faire connaître celui-ci dans toute sa vérité, et, partant, le révéler à lui-même.

C'est d'abord par cette œuvre de «lumières», dans le droit fil de l'humanisme de 1789 – mais hors de toute allusion directe aux événements ou aux idées du moment –, qu'il est fondé, pendant le bref parcours de la deuxième République, à assimiler réalisme et révolution. Et il tire en toute clarté les conséquences de cet état de choses. Dans son œuvre, comme on va le voir, mais aussi dans sa conduite et dans ses rapports avec la communauté : «Dans notre société si bien civilisée, écrit-il en 1850, il faut que je mène une vie de sauvage; il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies; il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débuter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien.»

C'est dans le milieu de la bohème que Courbet semble avoir contracté son goût de l'art populaire – dont son œuvre se ressent alors de façon diffuse et dont Champfleury va se faire l'historien – et surtout son «socialisme», fortement teinté de pensée utopique. «Le réalisme, écrit Champfleury, fut une aspiration démocratique, latente et inconsciente pour de certains esprits; car, vers 1848, nous étions poussés par un souffle particulier qui nous faisait agir sans raison apparente.» Ci-dessus, Courbet et son ami Trapadoux dans le «temple du réalisme» : la brasserie Andler.



Portraits de l'artiste en «bohémien»

Comme en écho à cette déclaration, Courbet va joindre à ses tableaux-manifestes du Salon de 1850 un nouvel autoportrait, connu sous le titre *L'Homme à la pipe*, qui retrouve, par-delà ses autoportraits d'avant 1848, la veine déjà «réaliste» de l'*Autoportrait au*

En blouse bleue d'ouvrier, la barbe et les cheveux en broussaille, tel est le personnage mi-bohème mi-prolétaire que Courbet revendique dans *L'Homme à la pipe*.

chien noir. Mais avec bien plus d'abandon, un accent autrement vigoureux et prosaïque, le visage en gros plan imposant au spectateur sa proximité matérielle. C'est, dira-t-il, l'image «d'un homme désillusionné des sottises qui ont servi à son éducation et qui cherche à s'asseoir dans [ses] principes». Concentré d'un art de vivre et d'un art de peindre, ce tableau s'apparente à deux autres portraits peints vers 1848 d'après des figures de la bohème, Baudelaire et l'excentrique «philosophe» Trapadoux – artistes eux aussi, mais des mots et des idées. Dépourvus de toute emphase, à la fois graves et familiers, ils dédramatisent le personnage de l'artiste sans en altérer le rayonnement. L'impression de réalité est aussi vive que dans *L'Homme à la pipe*, mais, autant qu'à la vision rapprochée, elle tient à la qualité aléatoire de la composition, éparpillée par éclats de lumière et (comme plus tard dans certains Degas) par plans et axes subtilement divergents. De là un désordre libérateur et une salubre désinvolture à l'égard des bienséances : dans le portrait de Trapadoux, la tête du penseur ne fait qu'émerger faiblement de l'ombre, mais ses magnifiques godillots trônent démocratiquement au beau milieu du premier plan!

Auteur d'une *Histoire de Saint-Jean-de-Dieu* et pilier de la brasserie Andler, Marc Trapadoux (ci-dessus *M.T. examinant un livre d'estampes*, réplique réduite du tableau du Salon de 1849 est une pittoresque figure de la bohème de 1848.

Des souvenirs plus ou moins diffus de Caravage, Rembrandt et Le Nain placent *Une après-dînée à Ornans* (à droite, en haut) sous le patronage des «peintres de la réalité» du XVIIe siècle. En dessous, un *Repas de paysans*, de Le Nain.

Quatre Ornanais à l'échelle de l'Histoire

L'œuvre maîtresse de Courbet en 1848-49, celle qui réalise avec le plus de décision sa volonté de promouvoir la représentation du réel «tel quel» et de mettre l'art au service de l'homme, s'éloigne des turbulences et des subtilités de Paris pour retrouver Ornans et son rythme lent, le contact aimé de ses hommes et de ses choses. Exposée en 1849 avec le portrait de Trapadoux, *Une après-dînée à Ornans* – quatre figures en pied grandeur nature, côte à côte dans la pénombre trouée par un jet de lumière – va dérouter les habitués du Salon par la vigueur avec laquelle le peintre installe dans un format destiné aux genres «majeurs», et avec une égale dignité, un banal intérieur rustique et des gens ordinaires dans leur vie de tous les jours. Peint dans une facture ferme et une gamme sobre à dominante de bruns

Une après-dînée à Ornans rompt avec la convention du petit format pour les sujets triviaux. D'où cette remontrance d'un critique en mal d'idéal : «Il faudrait nous les montrer comme font les Flamands, par le petit bout de la lorgnette, qui les poétise en les éloignant.»

et de gris, reposant sur une composition très simple, qui reprend en le renforçant l'effet de proximité de *L'Homme à la pipe*, le tableau se présente comme un énoncé objectif, presque brutal. Courbet a refusé aussi bien les procédés narratifs et les minutieuses descriptions des peintres de genre que la rhétorique appropriée à la «grande peinture». Il s'attache même à combattre cette élégance de dessin et cette souplesse dans la disposition des figures qu'il cultivait dans ses premières années à Paris (par exemple dans le *Portrait de Juliette*), affichant une raideur délibérée dans l'attitude du personnage de gauche et dans le geste anguleux du fumeur : la saisie fidèle du réel implique un effort permanent pour échapper aux normes du goût et acquérir une naïveté du regard équivalente à la sincérité du cœur.

La «trilogie» de 1850

Ce programme s'amplifie et s'intensifie avec une audace stupéfiante, révélant enfin toute sa portée, dans les trois œuvres capitales peintes sur la lancée de l'*Après-dînée* et présentées au Salon de 1850-51, trois véridiques images du quotidien au pays d'Ornans, dans un format grandiose et un style énergique et grave, presque pesant : *Les Casseurs de pierres* – des cantonniers au travail sur une route de campagne; *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* – un groupe taciturne (dont le propre père de Courbet) cheminant sous un ciel lourd avec le bétail qu'il rapporte de la

Avec *Les Casseurs de pierres* (tableau détruit ; ci-contre une photographie ancienne), le réalisme révèle son potentiel symbolique. Racontant dans une lettre sa rencontre, sur la grand-route, avec les pauvres diables dont il allait faire ses modèles, Courbet définit ce spectacle comme «l'expression la plus

complète de la misère» et ajoute : «Hélas! dans cet état, c'est ainsi qu'on commence, c'est ainsi qu'on finit!» Aucun pathos, pourtant, pas même une expression, sur ces visages cachés et à jamais anonymes.

«Nous sommes loin ici des paysans adonisés de L. Robert, plus loin encore de ces fiers républicains que Rembrandt et Van der Helst ont représentés [...] et sur lesquels [...] ils n'ont pu s'empêcher de répandre un certain reflet de gloire, transporté de la face des dieux.» Ainsi Proudhon désigne-t-il les modèles, plus ou moins imprégnés d'idéalisme, contre lesquels s'inscrit le réalisme sans concession des *Paysans de Flagey* (à droite).

ville; enfin, la sensation du Salon, l'immense *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans* (titre inscrit de la main de Courbet dans le registre des entrées du Salon), «cinquante personnages, grandeur nature, avec paysage et ciel pour fond, sur toile de vingt pieds de longueur sur dix de hauteur» (3,15 sur 6,70 mètres, soit les dimensions d'une «grande machine» historique) – un panorama presque complet de la population

Ci-dessus, *L'Arrivée des moissonneurs dans les marais pontins*, par Léopold Robert, tableau-vedette du Salon de 1831, auquel celui de Courbet (*Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, ci-dessus) semble être une riposte différée mais radicale.

du village, rassemblée autour du curé pour un des actes rituels de sa vie collective, jeunes et vieux, notables et gens de rien, indifférents et âmes sensibles, devant l'imposant paysage surplombant Ornans. Pour se concentrer sur cette monumentale entreprise, Courbet a fait retraite pour de longs mois dans sa ville

natale, tandis qu'à Paris se poursuivait l'agonie de la République. Il n'en a pas moins fait œuvre politique au sens large, non seulement en continuant à traiter avec une exceptionnelle ampleur une matière réputée indigne ou insignifiante, mais en exprimant ce faisant sa conscience des réalités sociales et de leurs ressorts historiques.

L'art «encanaillé»

Le premier aspect va être parfaitement perçu par la critique et par le public... à vrai dire, au-delà des espérances de Courbet! «On ne saurait encanailler l'art avec plus de science technique», ironisait déjà

Le reproche d'«égalitarisme dans la composition» d'*Un enterrement à Ornans* (ci-dessus), fait par certains critiques, tient au refus de toute hiérarchie interne. Défi à la tradition d'autant plus troublant que le format est celui des grandes peintures du Salon, tel *L'Appel des dernières victimes pendant la Terreur* (Ch.-L. Muller, à droite).

un critique à propos de l'*Après-dînée*, ce qui peut sembler excessif pour cette paisible scène campagnarde, certes dépourvue des grâces du genre idyllique mais dont les figurants n'avaient rien de misérable et dont le clair-obscur atténuait sensiblement l'âpreté.

Les peintures de 1850, *Les Casseurs* et l'*Enterrement* surtout, tranchent sur cette relative retenue : cette fois, note avec malice un journal comique, «voilà de la *vérité vraie*»!

"Il n'y a pas d'unité; pas de centre d'où rayonnent l'action et l'émotion; pas de concert entre ces mouvements épars." Un critique

Cette impression, aujourd'hui affaiblie mais alors presque unanime, repose sur une batterie d'innovations stylistiques qui heurtent de plein fouet les habitudes les mieux établies. Toutes vont dans le sens d'une rude confrontation entre le spectateur et la réalité représentée. Mobilisant à la fois la vue et le toucher, le recours à l'échelle réelle, conjugué au rendu vériste des matières – substances minérales, étoffes, texture même de la peau –, impose cette sensation physique d'illusion que l'intellectualisme classique avait strictement refoulée des formats «nobles». Autre parti spectaculaire, l'extrême compression de la perspective a pour effet de concentrer comme sur un seul plan le paysage et les personnages, projetés en avant, sans recul, littéralement face à face avec le public. Tout cela dans une facture d'apparence fruste, opposant les tons locaux, accusant le travail du pinceau et du couteau, et pourtant douée d'un pouvoir d'évocation saisissant. Celui-ci est encore accru par le traitement uni de l'éclairage et par la richesse de la pâte picturale, constamment nourrie d'un bord à l'autre de la toile, qui, l'un et l'autre, tendent à conférer à chaque détail une égale densité.

Bien que Courbet n'y figure pas en personne, il y a dans l'*Enterrement* une «dimension» autobiographique : ce paysage l'a vu naître; cette communauté est la sienne; on y reconnaît ses parents, ses sœurs (page de droite, en bas), son grand-père maternel, pourtant mort peu avant (en haut, à gauche), et des intimes comme le poète Max Buchon (en haut, au centre) son cousin et compagnon de jeunesse.

«Les cuisantes souffrances du laid»

Il faut lire les critiques du temps pour saisir à quel point cette manière de peindre a désorienté les observateurs, provoquant, sinon toujours l'hostilité, du moins la perplexité, ainsi quand Théophile Gautier, à propos de l'*Enterrement*, parle d'«étrangeté caraïbe». Loin de n'y voir que maladresse, ils en décrivent fort bien les propriétés, quelques-uns pour s'en réjouir – «chacun est surpris par cette peinture simple, comme à la vue de ces naïves images sur bois, taillées par un couteau maladroit [...]. L'art savant trouve le même *accent* que l'art naïf» (Champfleury) –, les autres pour déplorer ce qu'ils considèrent comme des outrages à la tradition : «Les tableaux

« C'est à dégoûter d'être enterré à Ornus [sic]. Je ne saurais dire s'il vaudrait mieux y naître parmi cette laide population.» Les Ornanais, qui s'étaient empressés de se faire «tirer» le portrait, furent bien dépités par ces amabilités des journaux parisiens et firent grise mine à l'enfant du pays! Pourtant, comme le note Champfleury, leur «laideur» n'était pas seulement véridique mais pénétrante : «Quant à la laideur prétendue des bourgeois d'Ornans, elle n'a rien d'exagéré; c'est la laideur de la province, qu'il importe de distinguer de la laideur de Paris.» Du reste, observe-t-il encore, Courbet a aussi peint le «beau» quand il le rencontrait, comme dans les ravissantes figures de jeunes femmes et d'enfants ou dans la fière prestance du fossoyeur (en haut, à gauche). Les «vieux de 93» (ci-contre) sont des anciens de la première République.

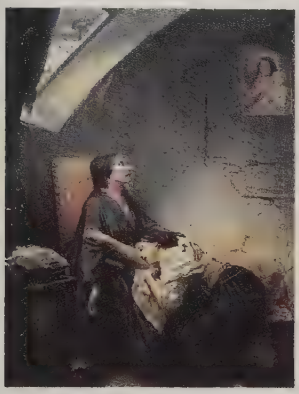
de M. Courbet ne présentent ni jour ni ombre, et ont un aspect extraordinairement plat» (Louis de Geofroy); «ce n'est pas seulement la haine du procédé que prêche M. Courbet, mais la haine même de l'art» (Philippe de Chennevières)...

Surtout, ils se montrent parfaitement réceptifs à l'effet de réel, si réceptifs que la plupart y réagissent comme à une agression, en dénonçant à qui mieux mieux «les cuisantes souffrances du laid [...] et l'affreux dégoût de l'ignoble». Dévoilée crûment et à grande échelle, la même réalité qui n'aurait pas déplu dans le microcosme d'un tableau de genre apparaissait proprement repoussante. En fait, Courbet avait bien peint des motifs «laids» selon le «bon goût», un chemin boueux, un cochon, des guenilles, des corps déformés par le travail, des têtes de vieilles fripées, d'importants aux lèvres pincées ou de bedeaux congestionnés par la bonne chère, mais sans les trouver lui-même si laids – les trognes vermeilles des bedeaux, dont les gazettes firent des gorges chaudes, étaient sûrement à son goût! –, et uniquement parce que ces motifs appartenaient à la réalité dont il rendait compte.

Le réalisme est à l'ordre du jour du Salon de 1850, mais quel réalisme? Commandes du gouvernement, les deux tableaux en page de droite évoquent en style soutenu, l'un, un suicide dans un triste galetas (*Une famille malheureuse*, Tassaert, à gauche), l'autre, la mélancolie d'un menuisier chargé de fabriquer des cercueils après l'insurrection de Juin (*Premier travail après l'insurrection*, Lacoste, à droite). Max Buchon oppose ces appels pathétiques à la compassion ici-bas et à la consolation dans l'au-delà à la sobre éloquence et à la pensée subversive de Courbet. *L'Ecole des orphelines* de Bonvin (ci-dessus), peintre alors proche de Courbet, montre avec plus de retenue les bienfaits de la charité.

«Le messie de l'art démocratique»?

Les considérations de la critique ne sont pas toutes de pure esthétique. Quand elle accuse Courbet d'«encanailler» l'art ou de «glorifier la laideur vulgaire», sa répulsion devant la laideur du réel laisse percer un sentiment de classe : le mépris bourgeois pour la *canaille*, le *vulgum pecus*, ces «classes



laborieuses» dont la misère a fini par faire des «classes dangereuses». Le mépris et la peur, car l'histoire toute récente vient de montrer quelles menaces elles recèlent pour les nantis. Au moment même où Courbet peint et expose sa trilogie, la propagande bonapartiste répand l'effroi du «spectre rouge» et l'état politique des campagnes fait craindre une jacquerie. Aussi le seul fait de donner à voir dans des proportions héroïques et sans flou idéalisateur des prolétaires au travail, des paysans, même cossus, des riches et des pauvres côte à côte, avec de surcroît des représentants des pouvoirs – prêtre, notables, bedeaux dont la défroque ressemble un peu trop à celles de juges – évoque-t-il aux contemporains des réalités brûlantes, terrifiantes pour les uns, pleines d'espoir pour les autres, comme le jeune Jules Vallès qui n'oubliera jamais son émotion devant *Les Casseurs de pierres* : «Nous avions au fond de nos cœurs le respect de tout ce qui était souffrant ou vaincu, et nous demandions à l'art nouveau de servir lui aussi au triomphe de la justice et de la vérité.»

Mais ces données nous éclairent mieux sur les

Si l'envoi de Courbet horrifia le public bourgeois du Salon, il trouva des défenseurs dans le public populaire : «Les louanges étranges décernées à M. Courbet ont eu pour premier organe certain populaire aviné qui envahit les banquettes du Salon carré», persifle une feuille légitimiste.

EXPOSITION DE PEINTURE EN 1852.

M. Courbet ayant fait école, on ne trouvera en 1852, en fait de peintures, rien que des tableaux représentant des paysans.

dispositions des spectateurs que sur celles de l'artiste. Les peintures de 1850 révèlent-elles vraiment en Courbet «le messie de l'art démocratique», comme on le proclama alors à gauche comme à droite? Plus généralement, peut-on dire qu'elles comportent, sinon un message précis, tout du moins un sens politique global? La question n'est pas simple, reste fort débattue et ne peut être tranchée en quelques mots.

L'éloquence des faits

Signalons-en du moins quelques faces. D'abord, ces tableaux marquent sans conteste le point culminant de l'évolution de Courbet de l'empirisme foncier mais naïf de ses débuts au réalisme radical d'après 48, où le rejet des normes culturelles et celui des hiérarchies sociales vont de pair : donner à des casseurs de pierres les proportions de Romains de David, niveler d'un même mouvement – dans l'*Enterrement* – les divers plans du tableau et les diverses classes sociales, ou simplement – dans *Les Paysans de Flagey* – troubler le mythe du paysan éternel par une silhouette incongrument datée (l'homme au cochon, avec ses habits de bric et de broc et son parapluie louis-philippard), étaient bel et bien des actes subversifs, justement perçus comme tels, même s'ils restaient sans portée pratique. Puis l'homme de progrès qu'était Courbet n'a pas manqué de vibrer devant des

Avant de faire poser un à un les habitants d'Ornans, Courbet esquisse la composition de l'*Enterrement* (dessin ci-dessus), frise presque uniforme, soulignée par le sévère décor horizontal. Elle sera conservée avec quelques variantes, dont une essentielle : la tombe, devant laquelle le cortège ne fait encore que passer, va devenir le centre symbolique du tableau, vers lequel chacun cheminera, âges et classes confondus.

Un *enterrement à Ornans* montre l'ampleur de la culture artistique de Courbet, qui a associé les traditions réalistes du XVIIe siècle à l'espace des «grandes machines» classiques, comme les leçons de l'art populaire à celles de l'art savant, et en a tiré, sans jamais verser dans le pastiche, une synthèse originale.

sujets qui évoquaient les détresses du peuple. Et pourtant, cette réaction sentimentale n'affecte pas son art lui-même, «si éloigné», de l'aveu d'un démocrate de ses intimes, Max Buchon, «de toutes tendances pleurnicheuses et de toutes ficelles mélodramatiques». Courbet témoigne mais n'accuse pas, n'appelle pas à la révolte. Les faits sont éloquents et il les laisse parler, avec un mélange de lucidité et de détachement sans équivalent dans la peinture de son temps. Ainsi, dans *Les Casseurs de pierres*, les indices du dénuement matériel et plus encore de la misère morale, la monotonie d'un travail sans merci qui fait d'un homme, selon ses propres termes, une «vieille machine raidie par le service et l'âge».

Champfleury n'a donc ni tout à fait tort ni tout à fait raison d'affirmer, contre les interprétations «socialistes» des tableaux de 1850, qu'«il ne suffit pas de peindre des casseurs de pierres pour montrer un vif désir d'améliorer le sort des classes ouvrières.» Ou encore : «M. Courbet n'a rien voulu prouver par son

Les contemporains ont repéré certains modèles, plus ou moins détournés, de l'*Enterrement*, notamment les immenses portraits de groupe hollandais, tels ceux de Rembrandt (*La Ronde de nuit*) ou de Van der Helst (ci-dessous, *La Célébration de la paix de Münster*). Plusieurs évoquent aussi

l'imagerie populaire (ci-dessus), dont la clarté énumérative a aidé Courbet dans son effort concerté de «naïveté».

Enterrement.

Jean Journet, un pharmacien devenu «apôtre» fouriériste, parcourait la France «à la recherche de l'harmonie universelle». Courbet exposa de lui au Salon de 1850 un grand et rude portrait dont fut tirée cette lithographie.

[...] Il a plu au peintre de nous montrer la vie domestique de petite ville.» De fait, l'*Enterrement* n'entre pas dans la catégorie des peintures «à thèse», illustrant directement une pensée politique, comme il en fleurit tant alors, car il donne de son sujet une image sans passion ni parti pris clairement identifiable – mais pour tenir compte de la complexité du réel plutôt que par souci de neutralité. Aussi a-t-on pu tour à tour proposer d'y voir l'image d'une communauté unie par la foi, et, conformément à l'anticléricalisme déclaré de Courbet, celle d'un rituel vide de sens. Le tableau se prête aux deux lectures, même si la seconde l'emporte probablement.

"Bientôt, apôtre intrépide, Je me guide
Au flambeau de vérité :
Dans le bourbier je m'allonge, Je me plonge, Pour sauver l'humanité.
Qui redira ma souffrance, Ma vaillance Dans ce combat de géant;
Qui redira mes orages, Mes outrages Dans ce martyre incessant."

Extrait de *La Complainte de l'apôtre Jean Journet*

Une humanité sans chaleur

Car, au-delà des émotions et des convictions qu'il implique, comme des nuances de pensée et des références à des situations précises qui lui donnent sa complexité, la trilogie de 1850 communique sur l'état de la société une vision qui n'est pas ambiguë. Vision étouffante d'une humanité figée sans chaleur ni vraie cohésion, aussi étrangère à l'âge d'or de l'idylle qu'à celui des utopies socialistes, d'un agrégat d'individus isolés dans leur pensée ou dans leur labeur, coupés de leurs racines et de ces forces vitales que sont la communication entre les hommes, la gaieté, le travail créateur, la nature enfin, qui déploie ses beautés derrière les bourgeois en habit noir comme derrière les damnés de la terre : «Tout cela se passe au grand soleil», souligne Courbet, commentant pour Champfleury la composition des *Casseurs de pierres*; «ces personnages se détachent sur le revers vert d'une grande montagne qui remplit la toile et où court l'ombre des nuages; seulement, dans le coin à droite la montagne qui penche laisse voir un peu de ciel bleu.»

L'*Enterrement* est-il une caricature sacrilège? Proudhon préférera placer l'accent, non sur l'*attitude* religieuse de Courbet, mais sur celle de ses modèles – représentants d'une société encore chrétienne mais de moins en moins sensible au sacré – et sur son *interprétation* de ce phénomène capital : «Nous avons perdu la religion des morts; nous ne comprenons plus cette poésie sublime dont le christianisme, d'accord avec lui-même, l'entourait; nous n'avons pas foi aux prières et nous nous moquons de l'autre vie [...]. C'est cette plaie hideuse de l'immoralité moderne que Courbet a osé montrer à nu.»

Les années qui suivent la percée de 1850 voient Courbet conforter ses objectifs et travailler à étendre son action. Dans un esprit d'apostolat qui prolonge, malgré un tout autre climat politique, les «lumières» de 1848, prend forme un ambitieux dessein, scandé par une suite de manifestations publiques et culminant en 1855 sur une «somme», assortie d'un coup d'éclat.

CHAPITRE 3

UN GRAND DESSEIN

Avec *Le Départ des pompiers courant à un incendie* (détail, à gauche), Courbet aborde un tout autre univers que son village ou le milieu confiné de la bohème : Paris, ville de mystères et de révolutions, dont Baudelaire, mais aussi des graveurs comme Meryon ou des photographes comme Marville (angle de rue, ci-contre), s'attachent à saisir, après Balzac, la poésie proprement *moderne*.

L'irruption de Courbet au Salon de 1850-1851 a bouleversé le cours de l'art moderne, renvoyant dos à dos classicisme et romantisme dans les douteuses régions de l'«idéal», mettant à nu les équivoques du proto-réalisme d'avant 1848, et imposant, comme l'observait aussitôt Champfleury, l'évidence d'un art nouveau, «sérieux et convaincu, ironique et brutal, sincère et plein de poésie». Exaspérée par le contexte politique, la violence des réactions est à la mesure de l'ébranlement. Du jour au lendemain, Courbet devient non seulement «un des coryphées du Salon» mais une bête curieuse et un épouvantail. Il fait les beaux jours de la caricature et du vaudeville. Le gros du public oscille entre le rire et la fureur.

L'homme est à son zénith. Robuste et svelte (plus pour longtemps!), les traits réguliers éclairés par de grands yeux doux, il s'est débarrassé du bégaiement qui le gênait dans son adolescence et doté d'une barbe noire, qu'il taille à l'imitation des bas-reliefs assyriens. Il est fier de sa belle allure et toute sa personne respire l'assurance de celui qui sait ce qu'il pense, ce qu'il veut et ce qu'il vaut. L'adversité ne fait que le confirmer dans cette attitude sereine, qui s'accompagne d'un goût certain de la provocation : «Je suis l'homme le plus fier et le plus orgueilleux de France», déclare-t-il à un haut fonctionnaire ébahi. Plus profondément, il se définit dans une lettre de 1854 comme «l'homme assuré dans son principe, [...] l'homme libre».

Les objectifs et la stratégie

Il reste donc inébranlable dans son «principe» moral et politique comme dans son principe esthétique. Sa célébrité, la charge subversive des tableaux de 1850, l'autorité même de son art, font de lui une puissance que le nouveau pouvoir surveille et cherche à se concilier. Mais comme il l'écrit au lendemain du

L'œuvre et la personne de Courbet ont copieusement alimenté la satire, avec bien souvent une affligeante pauvreté d'imagination. Sa rusticité, qu'il cultive soigneusement, est légendaire et réjouit les Parisiens. Son socialisme, désormais déclaré, suscitait déjà des fantasmes au moment de l'*Enterrement* : «On veut que M. Courbet soit un sauvage qui ait étudié la peinture en gardant les vaches, écrivait Champfleury. Quelques-uns affirment que le peintre est un chef de bandes socialistes»... Quant à son art, le premier venu s'autorise à s'en ébaudir : «Si l'on veut avoir l'idée d'un parterre égayé, il faut se placer devant les toiles de M. Courbet», note un critique au Salon de 1853. Puis d'ajouter : «On voit les provinciaux naïfs, qui ont entendu parler de ses excentricités, s'arrêter devant toutes les toiles burlesques ou bizarres, s'imaginant qu'elles ne peuvent être que de lui.» Pour citer encore Champfleury : «Les éternels bourgeois, [que Daumier] a immortalisés de son crayon et qui vivront à travers les siècles de toute leur laideur moderne, s'écrient en regardant un tableau de M. Courbet : "Est-il possible de peindre des gens si affreux?".»

Deux décembre à un compatriote rallié au nouveau régime : «Vous, vous suivez les flux et reflux, moi je colle à mes principes.» Déjà, en pleine réaction politique, il s'était déclaré, dans un texte destiné aux journaux, «non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain, en un mot partisan de toute la Révolution, et, par-dessus tout, réaliste, c'est-à-dire ami sincère de la vraie vérité». C'est vers le même moment qu'il se lie avec Proudhon, qui lui fournit de véritables assises doctrinales, l'étayant dans son socialisme et son anarchisme intimes.

Surtout, fidèle à l'exemple de l'*Enterrement* – son «exposé de principes», dira-t-il –, il entend mettre en œuvre dans son art le programme humaniste inhérent au réalisme (sans trop aimer ce dernier terme, qu'il doit juger trop restrictif). Il le fait avec le sentiment d'accomplir dans l'ordre de l'art une mission analogue à celle des prophètes du progrès social, parlant en termes exaltés de cette «cause sainte et sacrée qui

" S'il est une qualité que M. Courbet possède au plus haut degré, c'est la *conviction.* On ne saurait pas plus la lui dénier que la chaleur au soleil.**"**

Champfleury, 1855

Caricaturiste (page de gauche), ou photographe (ci-dessus, à gauche), Nadar a maintes fois portraituré Courbet. Ci-dessus, un autre portrait de Courbet, réalisé par Victor Laisné.

est la cause de la liberté et de l'indépendance, cause à laquelle j'ai consacré ma vie entière». Et, pour surmonter les obstacles que lui opposent les institutions, il prend le parti d'en appeler directement au public – sans cesser d'occuper toute la place possible au Salon –, notamment en montant, audace sans précédent, une «exhibition» privée de ses œuvres en marge de l'Exposition universelle de 1855.

Les hommes traînent une pompe; un officier leur montre le chemin; une femme et un ouvrier tentent de les entraîner dans des directions opposées; un autre s'effondre sous leur avancée; en sens contraire, un couple de bourgeois passe son chemin. Courbet aurait peint le Prince-président dans l'homme en blouse, le renvoyant à son «socialisme» du temps de *L'Extinction du paupérisme*.

«Faire passer la société dans mon atelier»

A cette amplification du propos répond, dans la substance même de l'œuvre, une extension considérable du champ des sujets et avec eux des manières de peindre. D'abord limité à Ornans et à sa région, avec des échappées vers le Paris de la bohème, le répertoire de Courbet s'élargit au fil des circonstances – «choses vues» à travers Paris, voyages en France et en Europe, nouveaux milieux, nouveaux amis –, jusqu'à composer tout à la fois une sorte d'autobiographie picturale et comme l'ébauche d'un inventaire du monde réel, inventaire méthodique et signifiant, embrassant généreusement la nature et la société, et articulé sur une notion originale, celle de «séries». Vaste entreprise, qui ne se réalise qu'en partie mais n'en forme pas moins l'horizon de son travail, ainsi quand il écrit à propos de *L'Atelier* : «J'intitulerai cela : première série, car j'espère faire passer la société dans mon atelier, faire connaître et aimer mes propensions et mes répulsions.»

C'est très vraisemblablement dans cette intention qu'il se lance aussitôt après l'*Enterrement* dans une composition de format presque identique et d'une densité de sens comparable, qui en aurait été la contrepartie urbaine, «tableau parisien» plein de trouble et de mystère comme Baudelaire en a tant

observé. Il semble s'agir d'une commande des pouvoirs publics, restée à l'état d'ébauche. Dans une rue du vieux Paris dont les façades fuient en perspective, des pompiers s'élancent en pleine nuit vers un incendie, dramatiquement éclairés par les pompes à feu qui les enveloppent de fumée. Dérivée de *La Ronde de nuit* de Rembrandt, que Courbet a vue quatre ans plus tôt à Amsterdam, et peinte dans une facture enlevée, l'immense toile est sillonnée de mouvements et de gestes contradictoires. Tout oppose ce spectacle d'obscurité, de périls, de discordances, cerné par le gouffre de la grande ville, au groupe compact, à l'exécution égale, à l'immobilité de l'*Enterrement*. De la confrontation des deux

L'éloquence des gestes dans *Le Départ des Pompiers* (ci-dessous), si insolite chez Courbet, s'apparente superficiellement à la rhétorique gestuelle académique, mais la situation la rend vraisemblable. C'est ce qui distingue ce tableau du bel *Incendie* d'Antigna (à gauche), réaliste d'intention mais mal dégagé de la dramatisation néo-classique.

Courbet va fournir en 1854 la clé de ce bizarre tableau (ci-contre) : «Le tableau des *Baigneuses* représente une phase curieuse dans ma vie, c'est l'ironie.» Celle-ci tient au décalage entre la majesté du format, l'emphase des attitudes, la noblesse des modèles esthétiques et... le prosaïsme de la situation : cette nymphe à la Rubens n'est qu'une bourgeoise de province et, comme l'observe un critique interloqué, «on aperçoit, suspendus aux branches, une robe de soie, un mantelet et un chapeau!»

Dès l'esquisse (à droite, en bas), les trois «demoiselles de village, faisant l'aumône à une petite bergère», miment le groupe célèbre des Trois Grâces (ci-dessous).

tableaux se serait dégagée une vision symbolique de la société contemporaine, ville et campagne, Paris et province. Hélas, ce projet grandiose allait avorter, victime à sa façon du coup d'Etat : l'officier figuré au premier plan avait pour modèle un militant républicain qui tenta de soulever ses hommes lors du Deux décembre et Courbet se vit interdire de continuer.

Des «Demoiselles de village» aux «Cribleuses de blé»

De dimensions plus réduites et de composition bien moins complexe, les principaux envois aux Salons des années suivantes sont autant de pages de l'inventaire en cours d'élaboration. Tout en faisant intervenir des paramètres nouveaux, comme l'opposition entre les sexes

– au Salon de 1853, hommes et femmes, force et volupté, se font pendant des *Lutteurs* aux *Baigneuses* –, ils reprennent le clivage campagne/ville, nature/société, non seulement d'une toile à l'autre mais à l'intérieur des mêmes tableaux. Sous l'apparence de paisibles scènes pastorales, *Les Demoiselles de village* en 1852, *Les Baigneuses* un an plus tard, comme déjà *Les Paysans de Flagey*, enregistrent l'incidence des modes urbaines sur la bourgeoisie rurale et la perturbation qu'elle introduit dans la nature idyllique chère aux esprits conservateurs. Courbet, qui se flattait d'avoir «fait du gracieux» dans *Les Demoiselles*, a-t-il mesuré ce que ce tableau et plus encore le suivant ont de grinçant? Quoi qu'il en soit, ces «demoiselles» endimanchées et cette lourde bourgeoise dévêtue, singeant bizarrement les gestes

«Il paraît que ce sont des dames! Les dames des lutteurs, peut-être...», ironise un critique. Sans être des pendants au sens strict – les dimensions diffèrent légèrement –, *Baigneuses* (à gauche) et *Lutteurs* (ci-dessus) furent bien perçus comme tels au Salon. Le groupe sinistre et délibérément trivial des lutteurs se produit dans un haut lieu de la «fête impériale», l'hippodrome des Champs-Elysées. Courbet joue du contraste entre la curiosité futile des tribunes et la force douloureuse de l'Hercule populaire. A gauche, un détail de *L'Education de Marie de Médicis*, de Rubens.

Premier envoi de Courbet au Salon après l'*Enterrement*, *Les Demoiselles de village* étaient destinées, selon lui, à manifester la variété de son art en le déployant «sur un terrain nouveau» : la scène est toujours dans son cher pays, mais le climat oppressant et les personnages taciturnes de la «trilogie» – *Les Casseurs de pierre*, *les Paysans de Flagey* et *L'Enterrement* – ont fait place à une fraîche lumière, de pimpantes jeunes femmes, un thème pastoral et discrètement édifiant. Or la critique n'y voit que «difformité [...], violation de l'harmonie, profusion de tons criards». Les «demoiselles» – les sœurs de Courbet – lui paraissent «gauches et vulgaires», l'une d'elles a «l'air d'une cuisinière endimanchée», le chien même est «un affreux petit bâtard»... De fait, on a peine à croire que Courbet n'ait pas perturbé de propos délibéré sa charmante idylle, signifiant ainsi qu'elle n'était plus de saison. De l'esquisse (page précédente) au tableau définitif, il a magnifié l'échelle des figures et violemment comprimé la perspective, suscitant entre les belles et les vaches une promiscuité peu protocolaire.

théâtraux de la «grande peinture», parlent de ce qui est par excellence à ses yeux la tragédie de l'homme moderne, ce désaccord avec la nature déjà constaté par les tableaux de 1850. Quant aux athlètes exilés et exhibés des *Lutteurs*, ils sont l'incarnation même de la Nature déchue, noire masse de muscles convulsée dans un effort stérile, pieuvre humaine livrée en spectacle aux élégants des Champs-Elysées. Ces deux corps anonymes sont avec ceux des *Casseurs de pierres*, auxquels ils font écho, l'image la plus poignante qu'un peintre du XIXe siècle ait donnée de l'homme déraciné. La végétation n'en est que plus brillante, le ciel – comme dans *Le Cygne* de Baudelaire – que plus «cruellement bleu».

Mais ces pages ironiques ou sourdement indignées, témoignages à charge contre une société incapable de concilier nature et progrès, alternent avec d'autres plus sereines, où Courbet se retrempe dans ce qu'il aime, paysages, portraits d'amis, simples «tableaux de mœurs de campagne» comme *La Fileuse endormie* et, «dans la série des Demoiselles de village», le grand intérieur des *Cribleuses de blé*. La marche du temps est suspendue, les travaux et les jours se répètent, ponctués de gestes immémoriaux, les corps apaisés se déploient dans la lumière ou s'abandonnent dans une chaude torpeur.

Un auteur américain, Michael Fried, a proposé, de façon souvent convaincante, d'interpréter certains tableaux de Courbet comme des «allégories» fantasmatiques de l'activité picturale. Par un processus analogue à ceux du rêve, le peintre exprimerait sous une forme symbolique – et largement inconsciente – la représentation qu'il se fait de son corps et de son art. Ainsi, dans *Les Cribleuses de blé* (à droite), la figure centrale, agenouillée à même la pièce de toile claire où elle projette les grains de couleur, occuperait la place de Courbet lui-même devant sa «toile», et sa position (comparable à celle du peintre de *L'Atelier* par rapport au tableau central) traduirait un obscur désir de communion physique avec le tableau. Dans *La Fileuse endormie* (à gauche), la quenouille serait un pinceau, à la fois phallique et chargé de connotations féminines : la rêverie passive se conjugue au travail actif. Le grand dix-neuviémiste allemand Werner Hofmann y voyait déjà une «métaphore» de la création, transformant la matière informe (la laine de la quenouille) en œuvre d'art achevée (la tapisserie du fauteuil).

Une entreprise contrariée

Courbet, comme en 1850, refuse tout procédé idéalisateur, toute mise à distance physique ou morale des sujets. Il s'y refuse d'autant plus dans un

Apparemment hors du temps, *Les Cribleuses de blé* (ci-dessous) contiennent pourtant une évocation du progrès technique,

tableau comme *Les Lutteurs* qu'il entend précisément y montrer la dégradation du Beau et du Bien. N'est-ce pas la preuve que «toute figure belle ou laide peut remplir le but de l'art»?

Le moins qu'on puisse dire est que la critique et le public ne sont toujours pas prêts à le suivre! Où il ne voit pour sa part que des témoignages, vigoureux mais objectifs, ses contradicteurs voient un «maniérisme» du laid, «la caricature et non le portrait de la réalité». Les demoiselles sont «laides à faire peur»; la baigneuse de dos est «la réunion de toutes les laideurs imaginables»; les lutteurs sont «noirs comme deux Auvergnats adonnés au commerce du charbon»; au Salon de 1853, le visiteur est «dominé invinciblement par la répugnance que

déroulée de gauche à droite : du triage manuel au tamis, puis au tarare, machine agricole alors récente, mais dont le *Grand Larousse universel* notera vingt ans plus tard qu'elle est déjà dépassée.

cause cet ensemble voué au noir, voué au laid, au grossier, au trivial»... Critères esthétiques et critères sociaux restent donc mêlés, mais «comme la terreur du socialisme était passée, qu'on n'entrevoyait plus de spectre rouge à l'horizon, [...] on eut quelque égard pour sa folie, et on remplaça l'injure par le rire» (Castagnary). Bref, résume un critique, «en recherchant le hideux dans la réalité [...], M. Courbet est parvenu à révolter le sens général».

Malgré sa constance, tant d'incompréhension ne le laisse pas indifférent et il a ses moments de lassitude. Il y a aussi des épreuves personnelles, des amis d'autrefois qui s'éloignent, comme Champfleury, excédé par «sa personnalité bruyante»... Il y a surtout les difficultés qu'il rencontre pour faire connaître sa peinture ou simplement pour la vendre, lui qui déclarait : «J'espère vivre de mon art pendant toute ma vie, sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes.» Le projet d'exposition personnelle qu'il nourrit depuis quelque temps, et dont il escompte un arbitrage du public, demande le concours de l'Administration – à vrai dire assez bien disposée... pourvu qu'il ne la mette pas trop à l'épreuve –, et de l'argent, beaucoup d'argent.

"Ma vie est si pénible que je commence à croire que mes facultés morales s'usent. [...] Dans la société où nous vivons, il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide. Il y a vraiment tant de bêtes que c'est décourageant, à tel point qu'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans une solitude absolue."

Courbet

Quelques lignes d'une lettre de 1854 donnent un échantillon des idées noires qu'il arrive à Courbet de broyer.

Lumières du Midi

C'est dire l'importance de la nouvelle amitié qui s'offre à lui à l'occasion du Salon de 1853, en la personne d'un riche amateur de Montpellier, Alfred Bruyas, son cadet de deux ans. Collectionneur vorace et esprit plus que singulier, fragile, maladivement narcissique, passant de l'enthousiasme à l'abattement, échafaudant de confus systèmes où se mêlent mysticisme et utopie sociale, cet esthète aux manières chevaleresques, qui rêve de

Alfred Bruyas s'est fait peindre par Tassaert (à gauche) trônant dans son atelier.

devenir le Médicis d'une nouvelle Renaissance, fait un drôle d'attelage avec l'athlétique Franc-comtois. A vrai dire, le messianisme de Courbet, sa croisade au service de la vérité, le satisfont plus par leur intention que par leurs résultats concrets : il avoue ainsi s'être «impos[é] le devoir» d'acquérir le tableau des *Baigneuses* pour leur «affligeante et malencontreuse vérité» et en dépit de leurs «formes étranges» ! La relation des deux hommes reste inégale et n'est pas totalement désintéressée de la part du peintre, mais leur attachement mutuel est tendre et profond. Autant que les achats et commandes de Bruyas, ou que ses apports d'argent pour l'exposition de 1855, l'adhésion de ce cœur d'élite, imperméable

«Homme libre, homme de goût et d'un dévouement chevaleresque pour tous les vrais talents» : Courbet doit sincèrement souscrire à ce portrait de Bruyas par son collaborateur, Théophile Silvestre. Les échanges épistolaires du peintre et de son «Médicis» sont étrangement effusifs : «Mon cher et tendre ami», écrit Courbet; et Bruyas : «Mon bon ange, j'ai gardé ton cher souvenir»... Bruyas, qui aimait se faire peindre en mécène souverain (page de gauche, en bas) mais dont la pensée n'allait pas sans confusion, puisa dans l'amitié solaire de Courbet une assurance dont le portrait ci-contre porte témoignage. Celui de Delacroix (ci-dessus) reflète sans doute mieux la personnalité divisée de cette «sorte d'Hamlet pensif, souffrant, mais énergique et tenace».

Courbet s'est figuré lui-même en voyageur romantique, petite silhouette au bord de l'immensité, qu'il salue d'un geste exalté (ci-contre, *La Mer à Palavas*). Il retrouve l'émotion qu'il avait éprouvée en 1841 à sa première rencontre avec «la mer, la mer sans horizon». «Quelle surprise pour un habitant du vallon!», écrivait-il alors. Ses futurs «paysages de mer» – comme il les appelle pour les distinguer de «marines» stéréotypées – offriront la même nudité vertigineuse et la même sensibilité aux nuances colorées, qui leur vaudront l'hommage de Whistler (1865, ci-contre, en bas), explicité par la silhouette bien reconnaissable (mais quelque peu épaissie) du grand aîné.

au conformisme de son milieu, a soutenu Courbet de façon déterminante.

De plus, en l'invitant à passer l'été 1854 à Montpellier, il lui offre la révélation d'un paysage nouveau, aux étendues planes et nues sous la lumière du Midi. Inspiré par ce spectacle si différent de ses vallons et de ses verdures, stimulé par les entretiens avec son «mécène», fêté par les belles dames et les beaux esprits de Montpellier, Courbet travaille beaucoup, dans un regain d'optimisme et de confiance en soi qui transparaît notamment dans deux chefs-

«Portrait de l'artiste en Juif errant» (Linda Nochlin), *La Rencontre* démarque clairement une fameuse estampe populaire (détail ci-dessus).

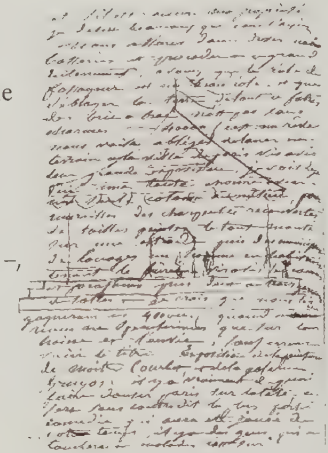
d'œuvre : une vue de la mer à Palavas, petite par le format mais habitée par l'immensité, simple superposition de trois plages de ton – ocre, bleu sombre et bleu clair : sable, mer et ciel; et la fameuse *Rencontre*, commandée par Bruyas pour commémorer, au-delà du séjour même, la conjonction de leurs deux destins.

Face au public éclairé : «La Rencontre»

L'exercice, hautement symbolique, n'allait pas sans risque pour le peintre, qui pouvait passer soit pour se donner le beau rôle soit pour flatter son commanditaire, mais Courbet s'en est acquitté avec tact. Certes, il s'est peint dans toute sa gloire, arpentant les chemins avec la foi de l'apôtre et l'énergie de l'homme du peuple, la barbe en pointe, la mise rustique, son charmant profil se dessinant sur le ciel bleu. Mais si, en comparaison, Bruyas paraît chétif et bien

La Rencontre (ci-dessous) consacre le personnage du «maître-peintre» fier de ses origines provinciales et populaires, que Gautier évoquait avec brio un an plus tôt : «Le jeune peintre d'Ornans [...] est entré dans le domaine de l'art comme un paysan du Danube, vêtu d'un sayon de peau de bique, des sabots pleins de paille aux pieds, un bonnet de coton sur la tête, une pipe culottée au coin de la bouche, un bâton de houx retenu au poignet par une ganse de cuir.»

compassé, la composition rétablit l'égalité en plaçant les deux visages au même niveau et en détachant noblement la silhouette du grand bourgeois face à celle de son hôte. Tout en reprenant avec un surcroît d'autorité le message esthétique qui était celui de l'autoportrait au chien noir – l'attirail de «plein-air» gaillardement porté par le peintre équivaut à l'album de dessins du débutant –, cette image où se concentre l'ardeur d'un heureux été dit avec force, mais sans arrogance, la haute idée que Courbet se fait de sa mission et de ses rapports avec le public éclairé. C'est une réplique aux attaques de la critique... qui l'accueille par de nouvelles risées quand le tableau est exposé l'année suivante : «On trouve cela trop personnel et trop prétentieux», rapporte Courbet à Bruyas. Mais pour constater un peu plus tard qu'il a bien fait d'en appeler au public : «Le tableau de la *Rencontre* a un succès énorme; on se dit par tout Paris : *Bonjour! Monsieur Courbet*.»



Courbet envisage d'abord de monter son «exhibition» sous un chapiteau de cirque (ci-dessus, le projet qu'il en dessine dans une lettre à Bruyas), puis doit se contenter d'une bâtisse traditionnelle, ce qui n'empêche pas les délicats d'y voir «les tréteaux de la foire»! Tandis que les plus célèbres artistes d'Europe confrontent leurs envois dans l'enclos de la grande exposition, et que les gloires reconnues de l'école française y ont droit à de véritables rétrospectives (à droite, la salle Ingres). Champfleury résume ainsi le défi de Courbet : «Mes quarante tableaux lutteront avec les cinq mille toiles de l'Exposition universelle, et je combattrai seul contre la France, l'Angleterre, la Belgique, l'Allemagne et l'Espagne.»

Le mitan : l'Exposition universelle et «L'Atelier»

Confidence publique et manifeste du peintre sur son art, *La Rencontre* prélude au grand bilan de 1855, où vont converger, au sein même de ce foyer qu'est l'Exposition universelle, toute l'expérience, toute la réflexion de Courbet, tout son effort des années écoulées depuis 1848. D'abord, sous la forme d'une double rétrospective, partagée entre l'exposition même, où figurent onze de ses œuvres, et le pavillon particulier qu'il fait construire – projet longtemps caressé – pour sa propre «exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins». Puis, bilan dans le bilan, manifeste dans le manifeste, dans la toile où il a voulu ramasser la somme de sa pensée face aux doctrines et aux créations du monde entier. Le pavillon porte en grosses lettres, au-dessus du nom du peintre, le titre-programme : «DU REALISME»; le tableau, de format comparable à celui de l'*Enterrement* et des *Pompiers*, s'intitule *L'Atelier du*

peintre, avec un sous-titre soulignant son intention symbolique : *allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*. Courbet a soigné la publicité : affiches, campagne de presse, catalogue contenant un concentré de ses idées... Mais si la critique ne manque pas de donner, le public, rassasié par la grande exposition, boude la petite, et *L'Atelier* n'obtient pas dans l'immédiat le retentissement espéré. Il n'en reste pas moins l'œuvre-clé de son auteur et peut-être de son siècle, dont il marque conjointement le mitan.

Les intérêts et les passions

«C'est passablement mystérieux», avait prévenu Courbet, qui a longuement préparé la divulgation de

son grand ouvrage en distillant des indications sur son contenu. Notamment dans une lettre célèbre à Champfleury : «C'est l'histoire morale et physique de mon atelier, première partie; ce sont les gens qui me servent, qui me soutiennent dans mon idée, qui participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie, qui vivent de la mort, c'est la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu. En un mot c'est ma manière de voir la société dans ses intérêts

«Il y a 33 personnages grands comme nature. J'avais juré que je le ferais, il est fait» : Courbet annonce en ces termes à Bruyas l'achèvement de *L'Atelier* (page suivante). Dans une autre lettre, il le décrit en cours d'exécution – avant d'y introduire certaines figures, comme celle du «braconnier» (au premier plan à gauche) : «Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. A droite, tous les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art.» La plupart des modèles sont faciles à identifier de ce côté, où va visiblement la sympathie de l'artiste. «A gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple, la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploiteurs, les gens qui vivent de la mort.» Ici, la lettre mentionne plutôt des types : un juif, «portant religieusement une cassette sous son bras droit», «un curé d'une figure triomphante», «un ancien républicain de 93», «un chasseur, un faucheur, un hercule, une queue-rouge [pitre déguisé en Chinois], un marchand d'habits-galons [colporteur], une femme d'ouvrier, un ouvrier, un croque-mort, une tête de mort dans un journal, une Irlandaise allaitant un enfant, un mannequin»...

et ses passions. C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi.» La suite de la lettre entre dans le détail des personnages : à droite, ceux «qui vivent de la vie», les hommes de pensée, compagnons et alliés du peintre; à gauche, «les exploités, les exploiteurs, les gens qui vivent de la mort»; au centre de tout, comme «l'écho sonore» du poète, Courbet lui-même en plein travail, peignant un paysage de sa province au milieu d'un groupe attentif – une femme nue (sans doute un modèle d'atelier) et un petit paysan en sabots, plus un splendide chat blanc...

Ce qu'il ne dit pas, mais qu'une sagace historienne, Hélène Toussaint, a récemment découvert, c'est que sous la Cour des miracles de gauche se cachent diverses figures politiques contemporaines, à commencer par Napoléon III. L'actualité politique intervient donc, de façon logique – bien que sous une forme déguisée –, dans ce panorama profondément significatif de la société moderne, telle que Courbet la perçoit «dans ses intérêts et ses passions», et telle qu'il s'y situe lui-même en tant qu'artiste, à l'apogée de sa conscience et de son talent. C'est cette rare aptitude, qu'il partage avec Baudelaire, à extraire la signification du réel le plus banal et à en tirer d'inoubliables symboles, qui donne son sens à la formule assez obscure et souvent mal comprise d'«allégorie réelle».

Réunis du côté des «lumières», Baudelaire, Champfleury, Proudhon, artistes et penseurs célèbres, mais aussi des amis d'enfance

de Courbet comme Max Buchon, et de grands bourgeois connaisseurs, comme Alfred Bruyas.

Des détails viennent enfin évoquer les «sept années de [sa] vie artistique» qui ont fait de lui celui qu'il est. Le modèle mâle ficelé dans une pose grotesque et plongé dans les ténèbres désigne son bref apprentissage classique (et, au-delà, toutes les pratiques académiques, réunies dans le même rejet); les accessoires pittoresques jetés au pied du «braconnier», qu'il qualifie de «défroques romantiques», proviennent de ses tableaux de jeunesse; la plupart des portraits de droite sont des citations de tableaux plus récents, et représentent donc à la fois ses modèles et ses œuvres – compagnons de chair et compagnons de toile délicatement confondus... Autant de jalons de l'itinéraire aboutissant au tableau central.

L'artiste seul en possession de la vie

Mais c'est avant tout par l'économie générale – le traitement de l'espace, le jeu de l'ombre et de la lumière, des expressions et des gestes, la disposition des figures, la densité respective de chaque élément – que s'éclaire le message du

Si l'interprétation des motifs symbolisant le passé esthétique de Courbet n'a jamais prêté à discussion – le malheureux contorsionné est un quelconque modèle d'académie, les défroques proviennent notamment du *Guitarero* –, ce n'est qu'en 1977 qu'on a identifié des modèles politiques sous les personnages de la partie gauche. Ainsi, selon Hélène Toussaint, le pamphlétaire ultramontain Louis Veuillot, dont Courbet s'est amusé à prêter les traits au curé, ou l'ironique «braconnier», qui ressemble fort à Napoléon III. Le chasseur, le faucheur et l'ouvrier, parmi d'autres, représenteraient des nations en lutte pour leur indépendance ou engagées dans des conflits internationaux. Mais si l'on admet que Courbet a placé dans son tableau des allusions à la politique contemporaine, mieux vaut éviter d'en exagérer l'importance par rapport au message global.

tableau, en même temps que son étrange climat poétique. Ce message dépasse la personne et l'œuvre propres de Courbet pour poser en termes généraux, face à l'«idéal» exsangue et trouble du pseudo-classicisme, un nouvel idéal, ancré dans le réel et engagé dans le mouvement du siècle, sans rien abdiquer des pouvoirs de l'imaginaire.

Que de bonhomie et pourtant que de prestige dans le personnage de l'artiste, mêlé aux autres mortels, disposant ses outils comme le ferait un simple artisan, mais faisant surgir de sa mémoire une évocation de la nature qui resplendit sur ce lugubre intérieur! Lui seul agit, lui seul est en possession de la vie. Si, de part et d'autre du groupe central, les «lumières» de droite s'opposent à la nuit de l'obscurantisme et de l'exploitation de l'homme par l'homme, elles ne sont investies que d'un demi-jour, et les penseurs, comme les misérables de la partie gauche, ne jouissent que d'une demi-réalité. Les figures, peu empâtées, ont pour la plupart une consistance faible et comme spectrale. A droite comme à gauche,

Témoin des débuts de la photographie, Courbet a souvent posé devant l'objectif (à gauche et «doublement» ci-dessus), et compris, comme bien d'autres peintres, le parti qu'il pouvait en tirer, soit pour la reproduction de ses œuvres, soit comme source documentaire : ainsi pour la femme nue de *L'Atelier,* inspirée d'une photographie de Vallou de Villeneuve (à droite). Pourtant, par cette «citation» bien repérable, il semble avoir voulu marquer ses distances, alors même qu'on l'accusait de pratiquer une imitation «photographique», sans choix et sans goût : la position et l'attitude de la femme signifieraient que la photographie vit en bon voisinage avec l'art du peintre, mais sans empiéter sur l'activité créatrice.

chaque personnage est absorbé dans sa rêverie. Aucun geste, aucune expression n'indique d'action ou de communication véritable. Le décor même a l'air d'une illusion; les tableaux, sur le mur du fond, s'effacent, se surimpriment les uns aux autres comme les signes d'un palimpseste.

Seul le groupe soudé autour du tableau central est doué d'une réalité absolue. Il se détache en pleine lumière et en plein relief. Les trois compères – l'artiste, le modèle nu comme la Vérité, tendre et complice comme la Femme, le petit bonhomme et même le chat, symboles de naïveté – communient dans le geste majestueux du créateur, si proche de celui du Créateur en personne (jusqu'aux barbes qui se ressemblent!) dans *La Création d'Adam* de Michel-Ange... Le tableau sur le chevalet rayonne si puissamment qu'«il a l'air, note Delacroix dans son journal, d'un *vrai ciel* au milieu du tableau». Au cœur de cette foule claustrée et prostrée, incarnant, toutes classes confondues, une nouvelle condition humaine, de ce collage flottant près duquel les villageois de l'*Enterrement* forment presque une assemblée homogène, de cet espace artificiel où l'on ne voit rien par la fenêtre, où le miroir ne reflète rien, l'artiste est celui qui transmue en plénitude l'existence ténue des gens et des choses, celui qui «donne à voir» et à rêver.

(1) C'est par erreur que, dans le livret du Palais des Beaux-Arts, il m'est assigné un maître : déjà une fois j'ai constaté et rectifié cette erreur par la voie des journaux ; c'était durant l'exposition de 1855.

Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail.

Courbet s'engage plus que jamais dans le débat politique, mais prend ses distances, dans son œuvre, avec la réalité sociale immédiate. Signe le plus net de cette évolution, la société y tient moins de place que la nature, vierge ou presque de toute trace de l'histoire. Paysages «purs», animaux, corps de femmes, toutes ces figures de l'intemporel composent un vaste poème de la nature, où le peintre se ressource lui-même.

CHAPITRE 4

LE POÈME DE LA NATURE

Deux symboles de virginité : la source, à peine sortie des entrailles de la terre; l'enfant, à peine entré dans l'apprentissage de la vie. Du paysan dont il fait son compagnon dans *L'Atelier* au petit gueux de *L'Aumône d'un mendiant*, Courbet donne de l'enfance une image tendre et fraîche, mais exempte de sensiblerie. A gauche, un détail du *Portrait de Proudhon*; ci-contre, une *Source de la Loue*.

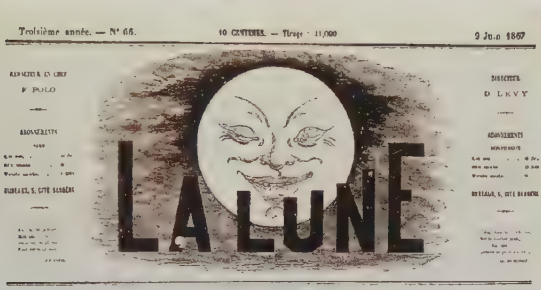
Encadrée par deux événements politiques – l'Exposition de 1855 et la Commune – qui ont sur la vie de Courbet un effet direct, l'œuvre des quinze années faisant suite à *L'Atelier* se situe bien au-delà d'une étroite esthétique réaliste. Elle est l'illustration de la fonction que ce tableau assigne à l'artiste, «solitaire et solidaire», selon la formule contemporaine et si profonde de Victor Hugo.

Succès, traverses, offensives

«Socialiste» de longue date, avec un infléchissement marqué vers l'anarchisme, toujours plus hostile au régime du Deux décembre – mais ses rapports avec l'Administration sont aussi pragmatiques qu'orageux et ses démonstrations n'inquiètent guère la police, qui le juge «tapageur mais peu dangereux» –, «Courbet sans courbettes» n'est pas moins constant dans son credo esthétique. Il travaille sans cesse à l'approfondir, en particulier dans les années 1860, où il en donne les plus fermes formulations. Vers 1863, de concert avec Proudhon, il se livre à une grande activité d'écriture, qui est à l'origine du livre posthume du philosophe, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, dont la publication le comble de joie et d'honneur.

Il rencontre toujours l'incompréhension, mais aussi, en contrepartie, de grands succès. Ses fidèles se renouvellent et font de jeunes recrues, comme le critique d'art Castagnary. Avec des hauts et des bas, des bouffées d'orgueil et de sérieux coups de cafard, il voit globalement progresser son «principe» et poursuit sa conquête du public, qu'il s'emploie méthodiquement à rallier dans toutes

Proudhon et Castagnary (à gauche), le théoricien socialiste tenté par l'étude de l'art et le critique d'art sensible aux questions sociales, prennent, dans les années 1860, la relève des premiers champions de Courbet. Exposé en 1865, après la mort du philosophe, son «portrait historique» (ci-dessous) a été conçu, de l'aveu même du peintre, comme un monument au «pilote» du XIXe siècle. Fidèle aux idées de Proudhon sur les vertus de la vie de famille, il le montre travaillant dans son jardin en compagnie de ses enfants.. De son côté, Proudhon estimait Courbet comme artiste et a indiscutablement marqué ses idées par son composé de socialisme, d'anarchisme et de pacifisme, mais il ne le voyait guère en penseur : «Il n'est que peintre; il ne sait ni parler ni écrire», a-t-il dit de lui.


Troisième année. — N° 66. 10 CENTIMES. — Tirage : 11,000 9 Juin 1867

LA LUNE

COURBET, peint par lui-même — et par GILL

Renchérissant sur le personnage anti-bourgeois de *L'Homme à la pipe*, Courbet cultive son image de lutteur bon vivant, grand travailleur et grand buveur de chopes. Mais si elle lui vaut des sympathies à gauche (ci-contre, un dessin d'André Gill à la une d'un journal d'opposition), elle est trop grossière pour ne pas trahir sa personnalité profonde : «Avec ce masque riant que vous me connaissez, écrivait-il à Bruyas un jour de spleen, je cache à l'intérieur le chagrin, l'amertume, et une tristesse qui s'attache au cœur comme un vampire.» Ces dispositions, qui percent dans les autoportraits de jeunesse puis reparaissent à nu lors des épreuves des dernières années, le rendent étrangement vulnérable, d'où le va-et-vient de ses lettres entre un optimisme légendaire et une secrète tendance à l'abattement, il est vrai vite surmontée.

ses couches. Lui qui passe depuis 1850 pour le champion de la canaille, il prospère jusque dans le grand monde, qu'il amuse de ses façons campagnardes et où il trouve des amateurs avertis. Ni l'*Enterrement*, ni *L'Atelier* ne trouvent preneur, mais Nantes, Marseille, Boston, lui achètent des œuvres importantes, et il vend facilement sa peinture, aussi bien dans le cadre du Salon que par l'intermédiaire de marchands et de courtiers, ou encore directement, car

il a toute une clientèle de particuliers. Il expose abondamment en province et à l'étranger, en particulier en Allemagne, où il est fêté par les jeunes peintres et fait plusieurs séjours triomphaux. A Paris même, les «fêtes réalistes» qu'il donne dans son atelier font sensation et il est très demandé dans les nouveaux lieux fréquentés par l'avant-garde. Enfin, pour couronner sa patiente stratégie, il renouvelle à grand bruit l'expérience de 1855 lors de l'Exposition universelle suivante (1867). Il y présente cent-trente œuvres dans son pavillon dissident, qu'il rêve même de transformer en musée permanent.

Suite du grand dessein

S'il persévère donc – tout en jouissant de ses succès – dans la mission qu'il s'est fixée de propager le vrai par le beau, il poursuit tout aussi résolument son grand dessein, qui est d'embrasser dans sa peinture toutes les faces accessibles du réel. «Il parcourut le cycle de l'art, se rappellera Castagnary, faisant le tour des

Comme Balzac avant lui et Zola après lui, mais au grand dam de ses admirateurs de gauche, Courbet, curieux de la totalité du réel, n'a aucun scrupule à peindre la haute société. A Deauville et Trouville, récemment lancées par le comte de Morny, il observe sans antipathie le beau monde en villégiature (en haut à droite), dont il retrouve l'allure racée jusque chez les aristocratiques lévriers de son hôte, le comte de Choiseul. A droite, le pavillon Courbet à l'Exposition universelle de 1867 et la variante «rustique» qu'en imagine *Le Journal amusant*.

choses visibles, sans hâte et sans presse, au hasard des événements et comme le courant de la vie les apportait.» A chaque nouveau motif, comme pour en épuiser les aspects, il se plaît à consacrer une «série» plus ou moins large, elle-même destinée à prendre place dans un plus vaste horizon. «Ainsi, explique-t-il lui-même, les paysans, ainsi les gens de la ville, les femmes actuelles, les chasses, les fleurs, les paysages du pays où il se trouve, les animaux, chevaux, chiens ou gibier.»

Deux types de femme et deux types de portrait. Par l'austérité raffinée de la palette, la simplicité de bon aloi de la pose, la noble pâleur du visage au regard pensif, celui de Madame de Brayer (à gauche), une aristocrate polonaise exilée, renvoie aux effigies patriciennes de la Renaissance (rappelons que Courbet avait copié *L'Homme au gant* de Titien) pour suggérer une intense vie intérieure et une dignité toute morale. Celui de la comtesse Karoly, grande dame hongroise en séjour à Trouville (à qui Courbet, flatté de ses belles relations, donne de la «princesse»!), dirige au contraire l'attention vers le luxe de la toilette et la parfaite civilité du maintien aux dépens de l'intériorité. Mais que de vérité dans ce personnage aimablement superficiel; et quelle opulence, quelle densité dans l'exécution, auprès du faux brio des spécialistes contemporains du portrait mondain (en haut, *La Duchesse de Morny* par Winterhalter)!

Déclinés en variations, ces thèmes peuvent aussi s'associer ou s'opposer de façon très concertée. Au Salon de 1857, par exemple, *Les Demoiselles des bords de la Seine* s'opposent au bois de *La Curée* et aux neiges de *La Biche forcée* comme la nature avilie à la nature intacte. Elles s'opposeront comme le vice à la vertu au portrait de la famille Proudhon, achevé plus tard mais commencé vers la même date et peut-être conçu comme leur pendant.

Une histoire naturelle

Le contraste fondamental reste celui qui animait de l'intérieur l'*Enterrement*, *Les Baigneuses* ou *L'Atelier* : la vitalité de la nature, sa profusion, ses harmonies, apparaissent à la fois comme l'antithèse et comme l'antidote de l'ordre social. N'est-ce pas ce qu'entend Courbet quand il

« Le chasseur est un homme de caractère indépendant qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de la liberté », écrit Courbet, lui-même grand chasseur. Mais pour ajouter : « C'est une âme blessée, un cœur qui va encourager sa langueur dans le vague et la mélancolie des bois. »

Les grandes scènes de chasse, inaugurées en 1857 par *La Curée* (à droite), mêlent à l'ivresse de la liberté un sentiment pénétrant de tristesse.

déclare à propos du *Combat de cerfs*, sorte d'épopée de la vie instinctive traitée dans le format des grands tableaux de 1848-1855, qu'il a «dans un sens différent l'importance de l'*Enterrement*»? Aux «historiques» des «tableaux de figures humaines» s'articule, à partir de *L'Atelier*, une inépuisable histoire naturelle.

Courbet ne se lasse pas d'en recenser les particularités au cours de ses pérégrinations, ou de longs séjours en Comté, sur la côte normande, en Saintonge ou en Bavière. Ecoutons encore Castagnary : «Il se mit à peindre au hasard des voyages, et sans parti-pris d'aucune sorte, paysages, marines, fleurs, animaux, portraits, scènes de chasse, tous les tableaux qui tombaient dans l'orbe de son regard, le plus clair et le mieux organisé qui fût jamais. Sans fuir précisément l'humanité, il considéra davantage le ciel et la mer, la verdure et la neige, les animaux et les fleurs. Il les aima d'un sentiment particulièrement tendre. Avide de voir et de pénétrer le monde ouvert à son observation, il eut dans ses recherches les surprises heureuses des anciens navigateurs : il découvrit des terres vierges où personne n'avait encore posé le pied, des aspects et des formes de paysage dont on peut dire qu'ils étaient inconnus avant lui. Il gravit les hauteurs libres où les poumons se dilatent; il s'enfonça dans les antres mystérieux; il eut la curiosité des lieux innommés, des retraites ignorées. Chaque fois qu'il se plongeait ainsi au sein de la nature profonde, il était comme un homme qui aurait traversé une ruche et qui en sortirait couvert de miel; il revenait chargé de senteurs et de poésie.»

En dépit du titre, aucune ruée, nulle excitation, dans la pénombre de cette *Curée* (ci-dessous), dont le sonneur s'époumone en pure perte, sans distraire le chasseur aux bras croisés (Courbet lui-même) de sa muette immobilité. Comme dans *Après la chasse* (page de gauche, en haut) et *Le Chasseur allemand* (en bas), l'atmosphère presque fantastique tient à un mélange de réalisme exacerbé dans la représentation des animaux, d'artifice dans la disposition du gibier mort et de rêverie dans l'expression des personnages humains, plongés dans une mélancolie méditative.

Courbet pris à partie

Quelques-uns des compagnons de Courbet, relayés de nos jours par des critiques progressistes comme T.-J. Clark (du reste un de ses analystes les plus subtils), refusent de reconnaître le lien qui rattache ces œuvres «gratuites» à ses œuvres «engagées». Ainsi Thoré, qui met ce reniement apparent sur le compte de la prudence : «Jugeant que l'époque était difficile, [...] il s'est abstenu de risquer sa ménagerie de personnages hors la loi [...]. Il s'est donc rejeté sur les cerfs et les renards, contre lesquels on ne saurait professer d'antipathie.» On le blâme donc de préférer aux misères du peuple les fastes de la nature, mais aussi, chose plus grave, de sacrifier à des considérations commerciales, dans une copieuse production de paysages et de tableaux de chasse

Le *Podoscaphe*, écrit Thoré, figure «une jeune baigneuse du grand monde de Paris, [...] qui, en costume de bain, s'en allait de Trouville au Havre, sur une de ces petites barques effilées comme un poisson».

conformes aux goûts de ses acheteurs.

De fait, s'il peint alors force tableaux admirables, il n'échappe pas toujours à la facilité, surtout dans de trop nombreux paysages que Clark juge avec raison «prisonniers d'une formule».

Il est vrai aussi – mais où est le mal? – qu'à côté d'une éclatante générosité, la personnalité de Courbet recèle, sans doute à son insu, des zones d'égoïsme et si l'on peut dire d'autarcie. Il y a en lui un amoureux de la solitude, un régressif resté fixé au pays natal, un indolent fasciné par le spectacle du sommeil. Il y a aussi un hédoniste révulsé par la misère et réjoui par l'abondance, voire par le luxe, un voyeur jamais rassasié du corps-objet de la femme, un grand chasseur se livrant à des hécatombes et, tel le Saint Julien de Flaubert, méditant sur sa propre violence... N'en déplaise à ses censeurs, ces profondeurs étrangères à la morale sont pour beaucoup dans la densité de son univers.

Lors de séjours (1865-1869) sur la côte normande – à Trouville (ci-dessus et en page de gauche), Deauville et Etretat (ci-dessous), Courbet, loin des sites bornés et des verdures de son pays, retrouve son enchantement devant «la mer sans horizon» et, comme en 1854, s'attache à traduire dans ses plus fines nuances l'effusion de la couleur dans l'espace.

Paysages «engagés»

Toute dimension critique n'est d'ailleurs pas absente de l'œuvre de ces années. Par le symbolisme des motifs d'élection des paysages, où, comme l'a montré le spécialiste allemand de Courbet, Klaus Herding, se fait entendre un appel à la liberté : eaux jaillissantes et falaises d'Ornans, sous-bois anarchiques, arbres à la stature héroïque, châteaux évoquant de vieilles luttes contre le pouvoir

central... Par leur composition dispersée, qui est en elle-même une leçon de liberté et d'égalité. Plus généralement, dans cet Empire capitaliste voué à l'exploitation effrénée des richesses naturelles et humaines, par le seul fait d'exalter une nature intarissable, où l'homme n'intervient que par des activités archaïques. On conçoit que, partagé entre son dessein «encyclopédique» et son horreur de la société industrielle, Courbet n'ait pas cédé, malgré quelques velléités, aux exhortations qui s'élevaient pour qu'il en entreprît l'illustration. C'est en vain que Champfleury lui traçait tout un programme en ce sens dans un texte de 1860 : l'homme d'Ornans préférait les beautés de l'énergie dans les cascades de son pays!

L'attitude de rejet de Courbet envers l'univers industriel est commune à tous les grands peintres français avant l'impressionnisme. Contrairement à leurs confrères anglais, ils abandonnent ce sujet à des spécialistes, comme le peintre du Creusot, Bonhommé (ci-dessous).

«Tableaux socialistes»...

Plus propres par définition que les paysages à assumer une signification sociale, les «tableaux de figures humaines» restent nombreux et variés, des portraits d'amis que Courbet a toujours pratiqués à de brillantes effigies de gens du monde ou à l'ambitieux «portrait historique» de Proudhon

au milieu des siens, et de quasi-scènes de genre (il est vrai d'une singulière intensité : *Les Demoiselles des bords de la Seine*, *Les Dormeuses*, ou, dans le registre rustique, *La Pauvresse du village* et *Les Braconniers...*) à ces paraboles géantes que sont *L'Aumône d'un mendiant* et le fameux *Retour de la conférence* – la satire anti-cléricale la plus explicite jamais peinte par un artiste de sa trempe –, bruyamment refoulé au Salon de 1863. C'est à cette dernière veine que Courbet doit faire allusion quand il parle, en 1868, de «faire encore quelques tableaux nouveaux bien sentis et socialistes». A la notable exception de Proudhon, ses admirateurs l'ont peu goûtée, sans rendre justice à l'effort de renouvellement qu'elle indiquait dans une direction peu explorée, surtout en France : la tradition satirique et moralisatrice de Hogarth.

A proximité de ces voies originales, mentionnons d'autres tentatives – parallèles à celles de Manet dans des œuvres comme *Le Déjeuner sur l'herbe* – pour ragaillardir des genres traditionnels, notamment cette vieille barbe qu'était devenue la peinture mythologique, en leur infligeant un traitement réaliste ou en leur infusant une dose de satire. *Vénus et Psyché*, variante «mythologique» de la scène saphique du *Sommeil*, est la plus réussie au goût de nos contemporains,

Un troupeau de prêtres qui n'ont pas bu que du vin de messe chemine tant bien que mal sous l'œil d'un paysan hilare; un double de Diloy le chemineau (le vertueux héros de la comtesse de Ségur) fait l'aumône à plus pauvre que lui : contemporains du *Déjeuner sur l'herbe* et du *Portrait de Zola* par Manet, et destinés aux mêmes Salons, *Le Retour de la conférence* (1863) (ci-dessous, une esquisse préparatoire) et *L'Aumône d'un mendiant* (1868) (à gauche, en haut) paraissent, en comparaison, bien narratifs et bien descriptifs, bien encombrés de stéréotypes, en un mot bien archaïques. Mais il s'agit d'un archaïsme délibéré, convenant à ces monumentales images populaires. *Le Retour de la conférence* ne trouvant place ni au Salon officiel – par «représailles» des «curés», dit Courbet – ni même au fameux Salon des refusés, Courbet l'exposa dans son atelier et comptait le promener «dans les grandes villes d'Europe». La tradition veut qu'après sa mort, «un financier d'importance» en ait fait l'acquisition pour le détruire. Quoi qu'il en soit, le tableau n'a jamais reparu et n'est plus connu que par quelques études et des photographies en noir et blanc.

qui n'est pas forcément celui de Courbet. Elle aussi fut refusée au Salon, un an après *Le Retour de la conférence*, «comme immoral[e]».

... et peintures du malaise social

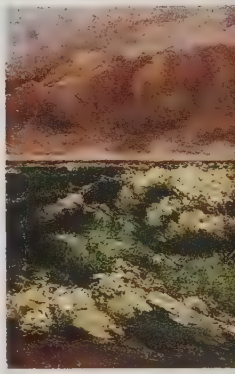
Plus oblique, le message n'est pas moins incisif dans les deux grands «tableaux de figures» qui séparent *L'Atelier* de ces recherches nouvelles : *Les Demoiselles des bords de la Seine*, scandale du Salon de 1857, et, deux ans plus tard, ce chef-d'œuvre presque inconnu qu'est resté *Le Repas de chasse*.

Le premier, qui pour Proudhon s'intitulerait mieux *Deux jeunes personnes à la mode sous le second Empire*, montre deux «filles», deux produits de la grande ville, venues goûter aux loisirs de la banlieue par un jour de canicule : c'est le thème que Seurat développera trente ans plus tard dans *La Grande-Jatte*. Celle du premier plan, écrasée de chaleur, a ôté sa robe et jeté un châle sur son jupon avant de sombrer dans le sommeil; l'autre reste perdue dans ses pensées, étrangère à la tapisserie de feuillage qui l'entoure : nulle communication entre ces deux fleurs flétries et la nature.

Malgré son goût pour les tons sombres ou crayeux de sa vallée, comme pour la sobre palette de ses maîtres, Courbet montre selon les sujets une étonnante variété dans le maniement de la couleur, sans se laisser enfermer dans une catégorie précise de coloristes. Impressionniste avant la lettre quand il peint l'impondérable, étendant sur ses tableaux de fleurs une subtile bigarrure qui rappelle les peintres flamands et hollandais du XVIIe siècle, il plaque des touches d'émail sur les verts des *Demoiselles des bords de la Seine* (à droite), des aplats retentissants sur ceux du *Repas de chasse* (à gauche). Mais sur ces fanfares flotte comme une odeur de mort.

A la mélancolie qui baigne cette nouvelle «allégorie» de la vie moderne répond, dans l'élégante assemblée du *Repas de chasse*, l'isolement des multiples figurants, aussi reclus dans leur rêverie que les personnages de *L'Atelier*. Les plages de tons sourds ou éclatants les détachent comme des silhouettes de papier sur le vert sombre du paysage, lui-même semblable à un décor de théâtre. Solitude, illusion... Peut-être Courbet se sent-il plus proche des deux «travailleuses» que des riches oisifs du second tableau, mais qu'importe? Une fois de plus, l'essentiel est dans la sensation de déracinement, une sensation presque déchirante, qui dépasse les clivages entre classes sociales mais n'en met pas moins en question la société.

«L'art a pour mission de jeter un voile de consolation et de décence sur la face misérable du siècle. Ah! Faites-nous grâce de votre réalité.»
Proudhon (ironique...)



Un lyrique

«Courbet sans idéal et sans religion», comme il lui arriva de signer par provocation, n'avait nullement l'imagination grossière que laissaient supposer ses dehors et qu'une stupide légende continue à lui prêter. Ses sarcasmes contre l'idéal ne visaient que le pseudo-idéal académique et les caricatures du romantisme symbolisées par les «défroques» de *L'Atelier*. Certes, il refusait toute inspiration extérieure aux «objets visibles et tangibles», mais, de ces objets bien réels, il a, pour citer encore Castagnary, «fait jaillir une nouvelle source poétique».

Un lyrique ignoré se révèle – et s'affranchit en quelque sorte lui-même – dans le Courbet des années 1860. Des centaines de tableaux qu'il dédie à l'enregistrement apparemment impartial de la nature, s'élève une émotion irrationnelle, une ferveur quasi-religieuse, un étrange alliage d'émerveillement et d'effroi, sans équivalent chez les autres «réalistes», à l'exception de Théodore Rousseau (qu'on pense par exemple à Daubigny ou aux futurs impressionnistes). Libre à lui de brocarder le romantisme marchand de rêve, ou d'affirmer à propos du *Combat de cerfs* qu'il

❝La mer! La mer! avec ses charmes m'attriste! Elle me fait, dans sa joie, l'effet du tigre qui rit; dans sa tristesse elle me rappelle les larmes du crocodile, et dans sa fureur qui gronde le monstre en cage qui ne peut m'avaler.❞
Courbet, 1864

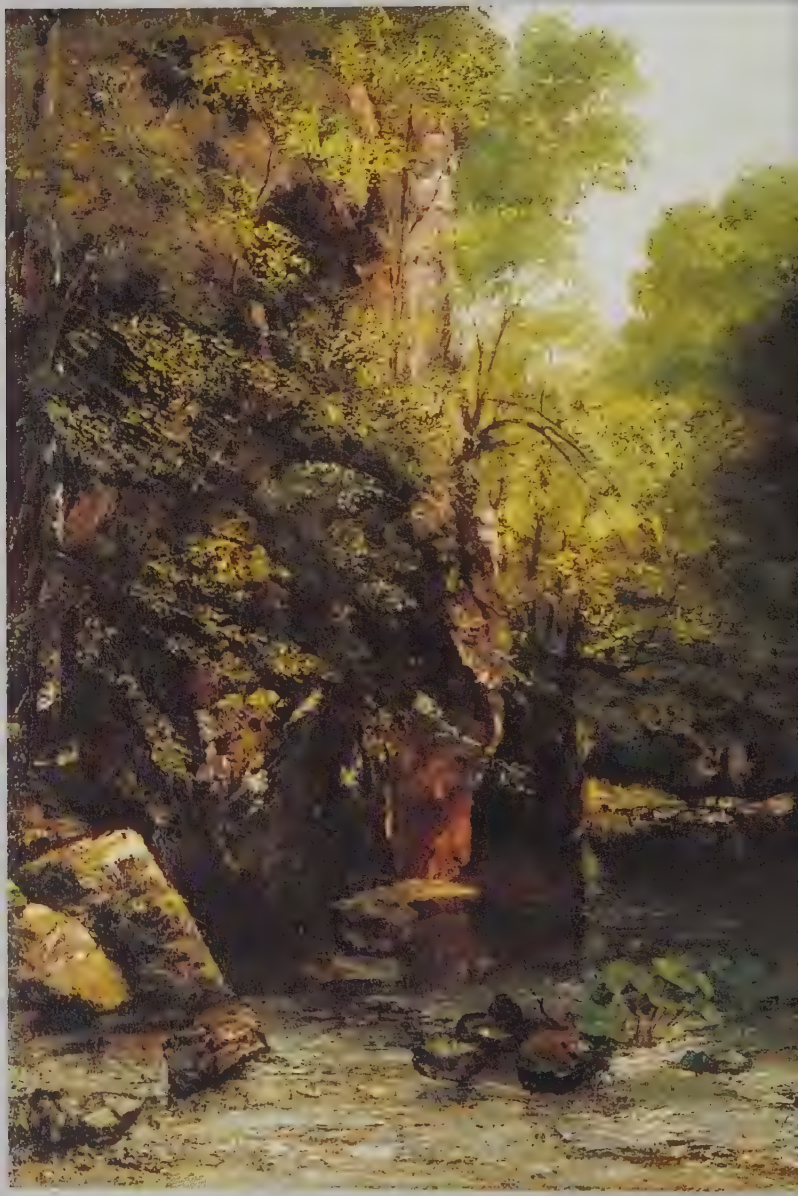
Cette confidence hautement romantique – Courbet écrit à Victor Hugo et tente gauchement de rivaliser avec son correspondant (extrait ci-dessus) – donne le ton de la magistrale série de «vagues» de 1869-1870, qui semblent sur le point de déferler hors du cadre et d'engloutir le spectateur. Elles reprennent sur le mode dynamique l'«effet de réel» propre aux grandes œuvres réalistes, avec leurs figures dressées sans recul face au public, qui reculait déjà, épouvanté.

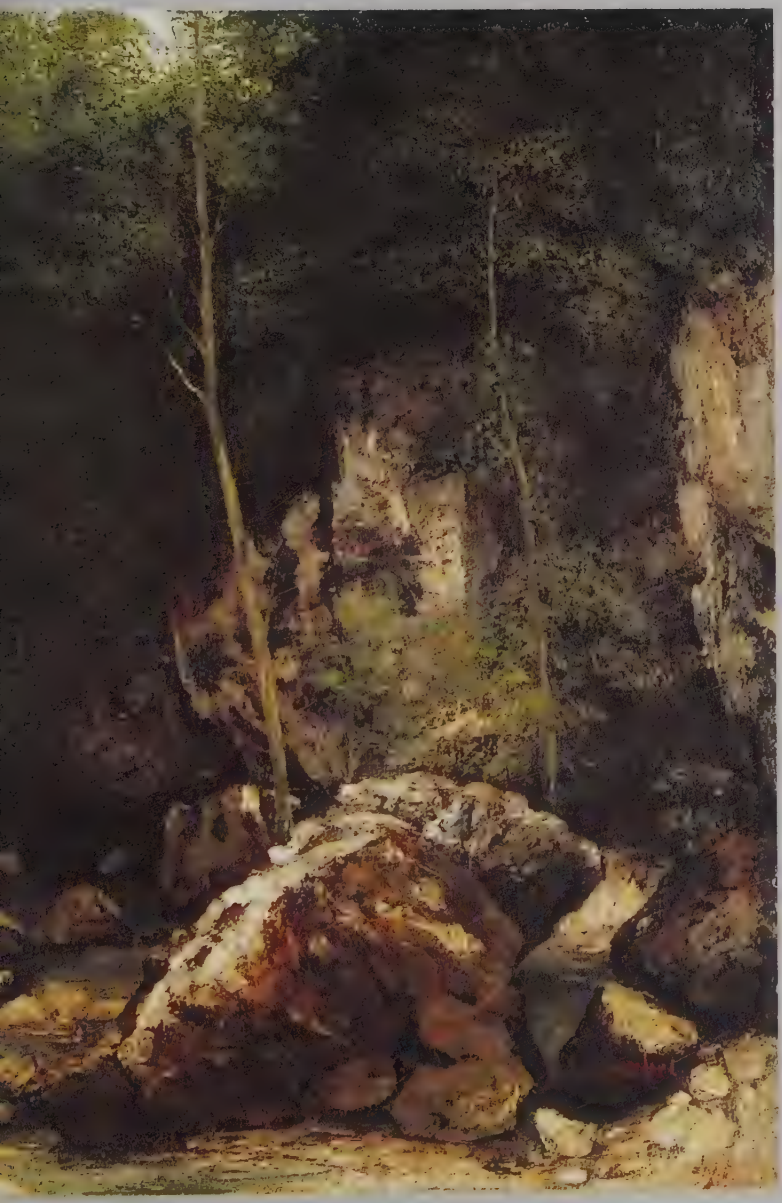
ne s'y trouve pas «pour un liard d'idéal»! Si son œuvre de paysagiste appartient à une lignée, c'est celle des grands poètes du Sublime, comme Friedrich, Turner ou Hugo.

Le retour du grand Pan

Excepté dans quelques rares «paysages composés» de type classique, où l'espace reste borné et comme quadrillé par la raison, une sorte de panthéisme instinctif, un sentiment de communion physique et mentale avec l'univers, parcourt cette œuvre où la nature, tout en gardant ses traits spécifiques, se présente – contre-épreuve du corps social atomisé – comme un organisme immense et total.

Un critique de 1866, hostile mais, à sa façon, perspicace, souligne ce qui fait l'originalité de *La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine* (ci-dessous) : «Il n'est pas possible d'y entrer ou d'en sortir. L'artiste n'a fait qu'un seul plan, les fonds n'ont aucune perspective...» Le tableau n'en obtint pas moins un triomphe au Salon : «On parle de médaille d'honneur, de la Croix d'Honneur, jubilait Courbet. Les paysagistes sont étendus morts.»





«Ils ont la qualité suprême de l'horreur de la composition», a dit Champfleury des paysages de Courbet. Superbe, la formule n'est nulle part plus juste que dans certains paysages comtois des années 1860, en particulier les vues du Puits-Noir, un étroit vallon obstrué de rochers et d'arbres sombres, qui mérite bien son nom farouche (à la page précédente, la version exposée au Salon de 1865). Opaque et humide, troué d'éclats lumineux qui désagrègent les formes, le site exerçait sur Courbet un attrait irraisonné. Lui rappelait-il l'espace aveugle et confiné de la matrice, qu'il semble obscurément associer au pays natal? La sexualité diffuse de la nature est plus explicite et plus explosive dans le chef-d'œuvre de 1861, *Le Rut du printemps, combat de cerfs* (ci-contre). La scène se situe dans une forêt du Jura. «C'est le moment, explique Courbet, où ce qui est près de la terre est déjà vert, quand la sève monte au-dessus des grands arbres.» Le désir furieux des mâles et le brame de la femelle sont à l'unisson de la poussée universelle.

De l'été 1862 au printemps 1863, Courbet séjourne près de Saintes, chez un riche amateur, Etienne Baudry (à ne pas confondre avec le peintre du même nom). Dans un climat amical qui rappelle celui du bel été 1854 à Montpellier, il se divertit, se déclare «amoureux d'une dame superbe» et peint sans désemparer : outre le colossal *Retour de la conférence*, plusieurs portraits, de multiples nus, des paysages du «plus joli pays qu'on puisse voir», enfin une riche série de tableaux de fleurs, genre qu'il a peu pratiqué jusqu'alors et qui, sauf une dernière gerbe en 1871-1872, reste limité dans son œuvre à cette parenthèse de bonheur. Botaniste amateur, Baudry possède des serres où Courbet n'a qu'à puiser, se délectant de la fraîcheur des tons et de la diversité des formes, et s'attachant à restituer l'exacte physionomie de chaque espèce, sans s'interdire de faire appel à des souvenirs. De là des alliances peu «réalistes» entre fleurs de toutes saisons : *L'Atelier* et son paysage de mémoire, recomposé loin du motif, ont montré que la réalité imaginaire peut éclipser la réalité objective.

Loin des convulsions et des ratés de l'histoire, voici la longue durée du minéral, le renouvellement continu des eaux souterraines, l'enchaînement des cycles naturels, floraisons et maturations, saisons et marées, dont les désordres, les fureurs même, participent de l'ordre cosmique.

Les modalités formelles se renouvellent à l'avenant, et les procédés énumératifs caractéristiques des années 1848-1855, qui visaient à définir individuellement chaque *objet*, fût-il anonyme, tendent à se fondre désormais dans des évocations plus synthétiques, celles de *milieux* perçus à la fois comme couleur, lumière et matière. Ainsi de ces éclaboussures lumineuses (que les impressionnistes durent observer de fort près) et de ces magmas de rochers et de feuillages qui distinguent les divers *Puits-Noir* ou *La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine*, où végétaux et animaux semblent former une seule substance frémissante. Ainsi du *Chêne de Flagey*, abruptement coupé sur trois côtés, si bien qu'au lieu de découper sur le ciel une forme bien circonscrite, il n'offre au regard qu'une masse végétale en expansion, exerçant sa poussée sur les limites mêmes du tableau. Ainsi de ces archétypes de la Nature insondable que sont les *Source de la Loue*, noyaux obscurs enveloppés de phosphorescences,

à l'exact opposé du paysage classique, dont les éléments s'ordonnaient à partir d'un foyer clair encadré de «coulisses» sombres. Ainsi de ces proliférations de fleurs serrées, dilatées, on dirait presque turgescentes, qui conjuguent follement espèces et saisons et prennent possession de toute la surface de la toile, reléguant les figurants humains dans une position subalterne. Ainsi de ces simples étendues de pâte travaillée au couteau où les détails descriptifs se résorbent dans une sensation globale, mais traduisant si bien la réalité du lieu et du moment : la neige bleue sous le soleil, le jour d'aquarium de la forêt au printemps, le calcaire des falaises, l'argile grasse des routes, les verts variés du plein midi et du crépuscule, des prairies et des sous-bois, les tons de perle de la mer paisible, les tons de boue des nuages accumulés et des vagues roulant sous l'orage...

Fleurs dans un panier (à gauche), *Bouquet dans un vase* (ci-dessus), *Le Treillis* (ci-dessous).

"Regardez l'ombre dans la neige, me dit Courbet, comme elle est bleue... Voilà ce que les faiseurs de neige en chambre ne savent pas."
Castagnary

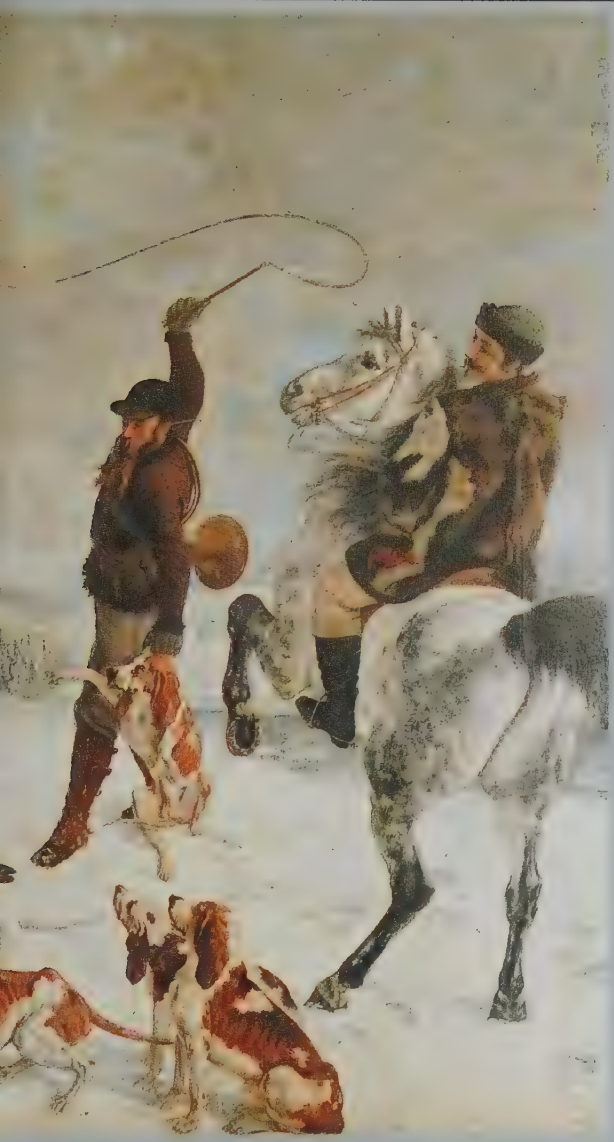
Courbet nomme «paysages de neige» les compositions qu'il multiplie à partir de la *Biche forcée* de 1857 (ci-dessous), pour culminer, l'hiver 1866-1867, sur «une série [...] semblable à celle des paysages de mer», dont *Les Braconniers* (à droite, en haut) et, sans doute, le *Chasseur à cheval* (ci-contre) – vraisemblablement un autoportrait. Ces tableaux communiquent synthétiquement la sensation de la neige, surface unie et changeante, reflets diffus, matière poudreuse, givrée ou glacée, épaisseur indéfinie qui efface repères et limites, amortit les bruits, alourdit les pas..
A droite, *Le Renard dans la neige* de 1861.

Une contre société

Seuls acteurs à la mesure d'un tel théâtre, les animaux que Courbet introduit dans ses paysages, ou dont il peint de véritables portraits, composent, eux aussi, une contre-société idéale : belle, féconde, incorruptible, libre surtout, sans autre loi que celles de la vie et de l'instinct – mis en scène à l'échelle du Sublime dans le grand *Combat de cerfs*, dont il faut citer le titre original : *Le Rut du printemps*. Le gibier des forêts

Scènes de chasse ou images de gibier en liberté, ici, le sujet essentiel est la neige, élément total.

allemandes et comtoises, les chasses d'hiver auxquelles Courbet prend un rude plaisir, lui inspirent quelques-unes de ses pages les plus fortes. Les plus ambiguës aussi, celles qui nous font peut-être le mieux pénétrer dans son inconscient, tant il est clair qu'il s'identifie à la fois au chasseur et à sa proie, qu'il la peigne dans sa royale innocence, ou bien traquée, blessée, prise au piège, faisant front sous les morsures et dans les clameurs de l'hallali.



L'hiver déploie sa féerie, le grand cerf découpe son profil souverain, mais la chasse à courre suit son rituel, la meute s'acharne, le piqueur accoutré dans les règles brandit son fouet dans un geste dominateur, le cheval et son cavalier rappellent – avec la note de mélancolie propre à Courbet – les centaures guerriers de Gros et de Géricault... Telle est «la chasse en pays civilisé», que Courbet oppose à la chasse selon son cœur. Pour mettre en scène dans *L'Hallali du cerf* (ci-contre) le choc de la «civilisation» avec la nature, comme pour exalter dans *Le Rut du printemps* les cycles grandioses de l'«histoire naturelle», il retrouve le format épique de ses grands «tableaux de figures humaines». Il est singulier que la gravité du propos ait échappé à beaucoup d'exégètes. Pour Champfleury, les scènes de chasse sont une simple concession aux «esprits timides qui, ne voyant qu'un *animal mort* dans un paysage, et n'étant plus effrayés par la représentation de l'homme, ont cherché à pousser l'artiste dans une voie de second ordre.»

La femme-nature

Que les féministes, dont plusieurs ont lumineusement commenté l'art de Courbet mais se résignent mal à son regard «phallocratique», pardonnent cette formule imprudente : l'autre réalité «animale» – au sens large – qu'il assimile à la nature est la femme. Avec Ingres, il en a été le grand peintre au XIXe siècle, et, comme Ingres, il l'a chérie nue et voluptueuse. Non qu'il la situe toujours en-dehors de la société : cribleuses de blé, vraies et fausses «demoiselles», baigneuses bourgeoises de la Loue et baigneuses mondaines de

Trouville tiennent leur rôle dans la comédie sociale. Et non qu'il lui dénie les pouvoirs de la pensée, comme l'attestent tant de pénétrants portraits féminins. Mais le fait est que ses goûts et ses fantasmes, tels qu'ils s'expriment sans la moindre équivoque dans sa peinture, la lui présentent invinciblement à l'état végétatif, source obscure de jouissance et de vie, passive, souvent somnolente, noyée dans le plaisir ou dans sa propre contemplation, envahie de toisons baudelairiennes qui sont ses forêts et ses eaux sauvages.

Sans doute y a-t-il dans la quantité de nus qu'il peint au cours des années 1860 quelque complaisance envers une clientèle en quête de sujets «suggestifs». Mais quoi de commun, jusque dans ses morceaux les plus scabreux, avec ce mélange d'«idéal» et de pornographie qui a été l'une des spécialités du second Empire? Aux effets accrocheurs d'un Cabanel dans sa *Naissance de Vénus* – achetée par l'Empereur pour sa propre collection! – répondent, trois ans plus tard, la paisible crudité de *L'Origine du monde*, l'érotisme sans fard du *Sommeil* et de *La Femme au perroquet*. C'est un plaisir de citer ici Millet, l'autre grand réaliste français, commentant le rejet de *Vénus et Psyché* au Salon : «Il me semble très difficilement admissible, écrit-il à Castagnary, qu'un tableau de Courbet puisse être plus inconvenant que les tableaux de MM. Cabanel et Baudry vus au dernier Salon n'étaient indécents, car je n'ai jamais rien vu qui me semble un appel plus réel ni plus direct aux passions des banquiers et des agents de change.»

Flot, flamme, crinière..., la chevelure librement déployée est chez Courbet – comme chez son contemporain Rossetti – l'attribut même de la Femme et l'emblème de son identité avec la nature. En elle, comme en toute grande figure sexuelle, se conjuguent la vie et la mort, réunies dans l'extraordinaire *Fille aux mouettes*, où le plumage cendré des oiseaux morts prolonge directement les cheveux blonds. En page de gauche, en haut, *Jo la Belle Irlandaise* et, ci-dessus *Trois Anglaises à la fenêtre.*

Eros et lien social

Homme à femmes – réfractaire au mariage, il semble avoir collectionné les aventures –, Courbet projette dans ses nus une sensualité sans inhibition, contrastant avec le puritanisme comme avec les goûts pervers qui se partagent la bourgeoisie de son temps. De plus, au pur attrait sexuel, se mêle chez lui, dans un entrelacs d'observation et de rêverie, une fascination pour la vie du corps, une sorte d'imaginaire de l'organique, qui trouve son terrain privilégié dans le corps «primitif» de la femme (non sans ressemblance avec l'attitude bien connue d'un Michelet), et tend

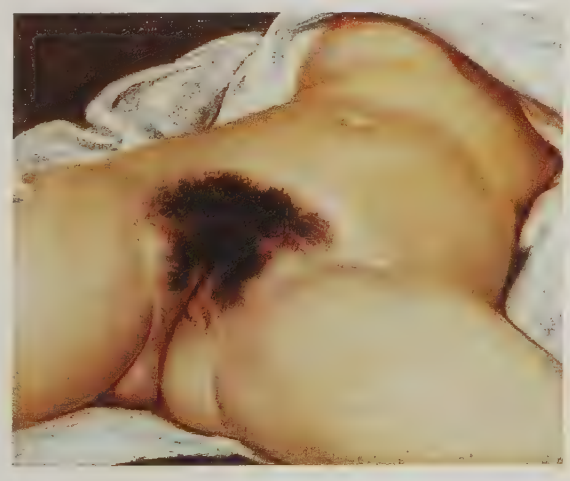
On a pu voir dans la *Femme au perroquet* une réplique à la sirupeuse *Vénus* de Cabanel. Bon prince, ce dernier en fit compliment à Courbet!

à s'étendre à toute réalité naturelle, lui suggérant confusément des chevelures, des seins, des sexes, des viscères, des eaux amniotiques et des flux de sang dans les formes de ses paysages ou de ses peintures de fleurs.

Mais la sexualité, dans la représentation qu'il s'en fait, n'a pas vocation à rester fermée sur elle-même. Elle est non seulement force de vie mais – en dépit de l'accent auto-érotique de certains nus féminins –, principe de communication, ciment et levain social. «Faites l'amour, pas la guerre» pourrait déjà être la devise de Courbet! Tout au fond de *L'Atelier*, du côté des «lumières», la silhouette d'un couple d'amoureux mettait une fragile note d'espoir dans cette vision du «grand désert d'hommes»; onze ans plus tard, le même thème revient sur le mode majeur avec les amantes paisiblement enlacées du *Sommeil*.

Provocation? Assurément. Tableau pour voyeur, conforme aux stéréotypes d'une certaine imagerie érotique? C'est bien possible...

Mais surtout promesse d'une société libérée, sans exclusive et sans tabou, d'une société réconciliée et transfigurée par l'amour. C'est la même pensée qui sous-tend, au même moment, ce merveilleux poème privé et l'action publique de Courbet pour la concorde entre les citoyens et la paix entre les nations.



Le Sommeil (page suivante) et *L'Origine du monde* (ci-dessous) – le titre ne serait pas de Courbet – sont des commandes d'un Turc très parisien, Khalil-Bey, dont la belle collection de peinture moderne montrait une nette prédilection pour les sujets «spéciaux» – il posséda notamment *Le Bain turc* d'Ingres. Raison de plus pour admirer qu'il se soit adressé à Courbet, plutôt qu'à un prince de l'équivoque comme Baudry ou Cabanel, pour étoffer sa galerie d'*erotica*. Sans nier la charge érotique de tels tableaux, Courbet tenait à les rattacher à la grande peinture de nu : «Si ce tableau est immoral, écrit-il de *Vénus et Psyché* [autre scène saphique] après son refus, il faut fermer tous les musées d'Italie, de France et d'Espagne.»

G. Courbet.

En 1870, à cinquante et un ans, Courbet est en pleine gloire, éclatant de vie, et sa créativité semble inépuisable. Mais il va être emporté dans une des crises les plus dramatiques qu'ait connues la société française. Sept ans plus tard, il meurt exilé et épuisé, à demi déchu comme artiste. Entre-temps, l'Histoire – l'histoire glacée des lendemains de la Commune – l'a broyé.

CHAPITRE V
«IN VINCULIS FACIEBAT»

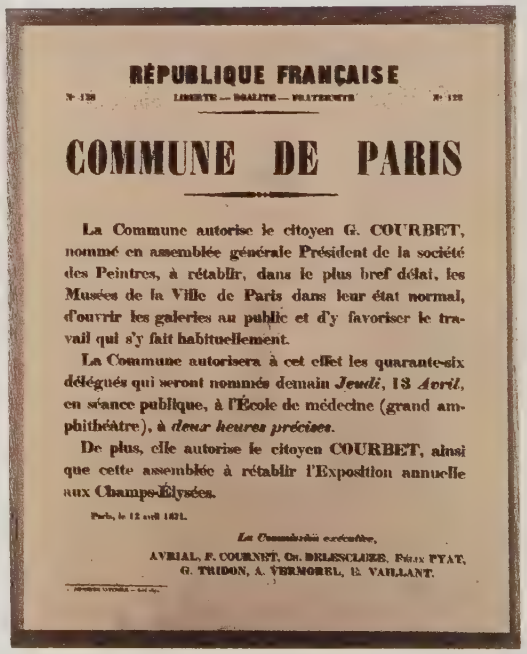
Elles «pesaient 9 livres : c'était magnifique!», raconte Courbet : *Les Trois Truites de la Loue* représentent des poissons bien réels. Mais le double thème de la mort et des «chaînes» (ici, des cordes), et l'analogie de ces corps lourds, magnifiés par l'échelle, dressés ou affaissés comme des corps humains, avec la personne même de Courbet, en font une «allégorie» de sa destinée.

Passage à l'action

Jusqu'à la guerre de 1870, on peut dire que Courbet reste un témoin de l'histoire contemporaine, un témoin à la fois engagé et en retrait. Elle n'intervient directement dans sa vie que par ses démêlés somme toute mineurs avec le pouvoir, et si elle se réverbère dans son œuvre, c'est en profondeur, sans liens évidents avec l'actualité politique.

Quand éclate la guerre franco-allemande et que la France désemparée sombre brutalement dans la défaite, «le citoyen Courbet», au lieu de prendre ses quartiers d'été à Ornans, reste au milieu du peuple de Paris, préside la «Commission des arts» qui s'improvise après la proclamation de la République, se dépense pour la sauvegarde des musées, et, fidèle à son utopie jusque sous le feu des canons Krupp, publie des lettres ouvertes aux Allemands où il parle de paix et rêve de transformer le «dernier canon» en une «colonne des peuples, la colonne de l'Allemagne et de la France à jamais fédérées»! C'est dans le même esprit qu'il exhorte le gouvernement de la Défense nationale à «déboulonner» (ce néologisme aura un bel avenir) la colonne Vendôme, monument médiocre mais puissant symbole bonapartiste et guerrier. Pendant tout le siège de Paris et dans les semaines qui suivent, il multiplie déclarations et initiatives, s'engageant pour la première fois dans l'action politique directe

Le Citoyen
Que le Gouve
veuille bien
Colonne ou qu'
l'initiative e
tration du



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

N° 128 LIBERTÉ — ÉGALITÉ — FRATERNITÉ N° 128

COMMUNE DE PARIS

La Commune autorise le citoyen G. COURBET, nommé en assemblée générale Président de la société des Peintres, à rétablir, dans le plus bref délai, les Musées de la Ville de Paris dans leur état normal, d'ouvrir les galeries au public et d'y favoriser le travail qui s'y fait habituellement.

La Commune autorisera à cet effet les quarante-six délégués qui seront nommés demain *Jeudi*, 13 *Avril*, en séance publique, à l'École de médecine (grand amphithéâtre), à *deux heures précises*.

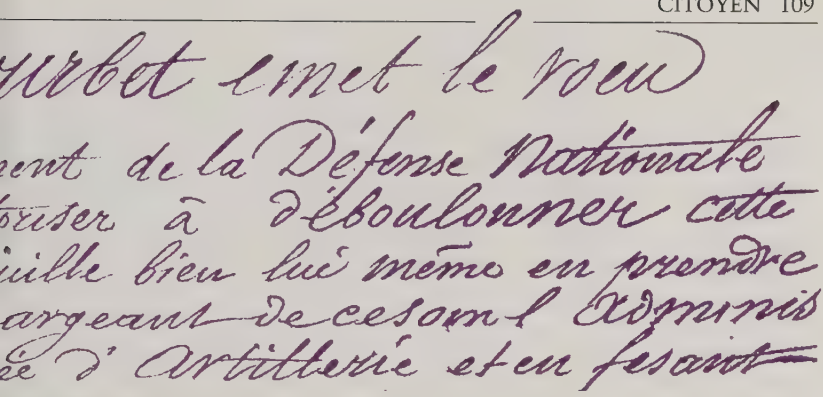
De plus, elle autorise le citoyen COURBET, ainsi que cette assemblée à rétablir l'Exposition annuelle aux Champs-Élysées.

Paris, le 12 avril 1871.

La Commission exécutive,

AVRIAL, F. COURNET, CH. DELESCLUZE, FÉLIX PYAT, G. TRIDON, A. VERMOREL, E. VAILLANT.

"Les artistes, à cette heure, doivent concourir à la reconstitution de [l']état moral [de Paris] et au rétablissement des arts qui sont sa fortune."
Courbet, 6 avril 1871



lors des législatives de février, auxquelles il n'échoue que de peu.

Puis vient la Commune. Et pour commencer, sa phase radieuse, le préambule lyrique du drame, le peuple retrouvant la parole, l'abolition de la conscription, les coopératives ouvrières, l'instruction gratuite et obligatoire, l'utopie fédéraliste et internationaliste prenant corps... Courbet croit voir se réaliser son rêve; il n'a jamais été aussi heureux. «Me voici, par le peuple de Paris, introduit dans les affaires politiques jusqu'au cou, écrit-il à ses parents. [...] Paris est un vrai paradis; point de police, point de sottise, point d'exaction d'aucune façon, point de dispute. [...] Il faudrait pouvoir rester toujours comme cela.» Elu au Conseil de la Commune, délégué à l'Instruction publique, il est par ailleurs président de la Fédération des artistes, qui succède à la Commission des Arts et se donne pour but «la libre expansion de l'art, dégagé de toute tutelle

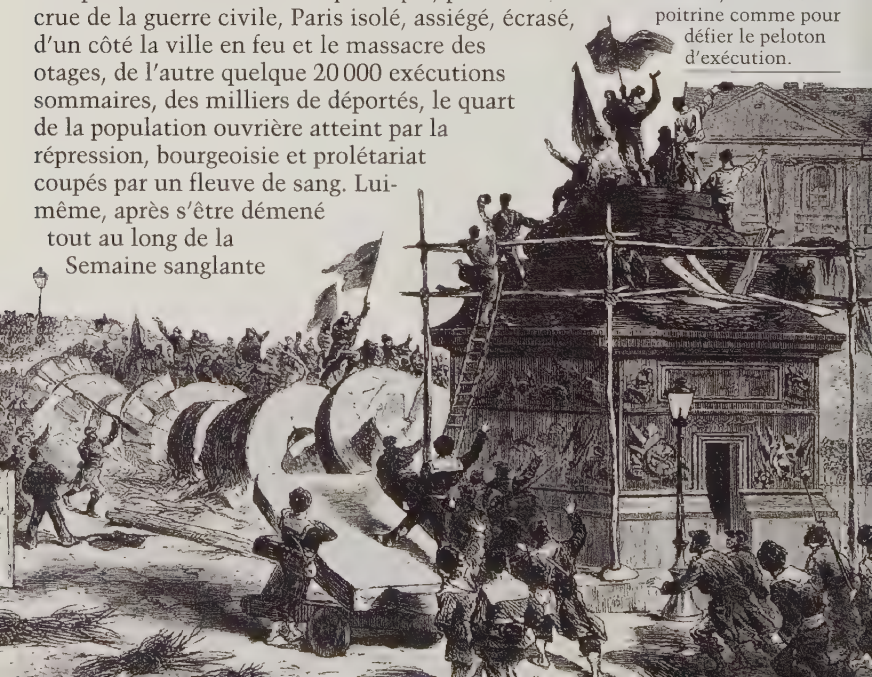
Minute autographe de la pétition du 14 septembre 1870 au sujet de la colonne Vendôme (ci-dessus); en page de gauche, une proclamation de la Commune mandatant Courbet pour rouvrir les musées et rétablir le Salon; ci-dessous, sa carte de président de la Fédération des artistes.

gouvernementale et de tous privilèges» : «la guerre de l'intelligence» accompagne «la guerre au fusil et au canon». Bien mieux, comme il le proclame dans un appel du 6 avril – soit le lendemain du «décret des otages» qui marque l'entrée sans retour de la Commune dans la chaîne de la violence –, l'action pacifique de l'art, seule conforme à la vocation civilisatrice de la France, est la suprême réplique à la barbarie du vainqueur : «Paris a compris dans son génie qu'on ne pouvait combattre un ennemi attardé avec ses propres armes. Paris s'est mis sur son terrain; et l'ennemi sera vaincu comme il n'a pu nous vaincre. [...] Par conséquent, il est de toute urgence de rouvrir les musées et de songer sérieusement à une exposition prochaine.»

Voisinant, dans un album de dessins, avec des scènes de la répression de la Commune, cet athlète populaire, qui ressemble à Courbet, dénude sa poitrine comme pour défier le peloton d'exécution.

Un fleuve de sang

La suite vient tragiquement bafouer ses espérances : la majorité révolutionnaire de la Commune l'emportant sur la minorité pacifique, puis la réalité crue de la guerre civile, Paris isolé, assiégé, écrasé, d'un côté la ville en feu et le massacre des otages, de l'autre quelque 20 000 exécutions sommaires, des milliers de déportés, le quart de la population ouvrière atteint par la répression, bourgeoisie et prolétariat coupés par un fleuve de sang. Lui-même, après s'être démené tout au long de la Semaine sanglante



La colonne Vendôme est renversée. L'hôtel de ville sera incendié lors de la Semaine sanglante.

> "Elle est tombée à l'heure du crépuscule, devant une foule énorme venue pour assister à l'exécution de cette fausse et odieuse gloire, et saluée dans sa chute par l'immense vivat de la délivrance, sorti de dix mille poitrines."
> Jules Vallès

pour sauver le Louvre de l'incendie, est arrêté, traduit en conseil de guerre, condamné à une lourde amende et à six mois de prison, qu'il purge successivement à Versailles et à Paris, dans une cellule de Sainte-Pélagie, puis, malade, dans une maison de santé de Neuilly où il est prisonnier sur parole. Le seul chef d'accusation retenu était «de s'être [...], par abus d'autorité, rendu complice» de la destruction de la colonne Vendôme. En fait, il n'avait fait qu'en proposer la démolition six mois avant la formation de la Commune, puis, quand celle-ci eut décidé de passer à l'acte (le 12 avril, avant sa propre élection et sans autre intervention de sa part), il avait demandé l'exécution du décret.

Rasé pour échapper aux recherches, Courbet apparaît ici vulnérable mais toujours «assuré dans son principe». L'autoportrait ci-dessus date des premiers jours de juin 1871.

Le poids de la haine

Il avait reçu bien des coups dans le passé, essuyé bien des lazzi et des insultes, mais ce qu'il découvre cette fois, c'est la déchéance sociale et le poids écrasant de la haine, toute tendue vers la destruction de l'adversaire : «J'ai été pillé, ruiné, diffamé, traîné dans les rues de Paris, de Versailles, agoni de sottises et d'injures. J'ai croupi dans les prisons cellulaires qui font perdre la raison et les forces physiques; j'ai couché sur la terre, empilé avec

la canaille dans la vermine, transporté, retransporté de prison en prison, dans des hôpitaux avec des mourants autour de vous, dans des voitures cellulaires, dans des cases où le corps ne peut pas entrer, avec le fusil ou le revolver sur la gorge pendant quatre mois...» L'effondrement de son rêve, le châtiment démesuré, la solidarité envers tant de victimes plus durement frappées que lui, sont à eux seuls d'immenses épreuves. La Commune, «pacifique et de propagande», l'a déçu par son dérapage dans la violence. Mais la vindicte sauvage du pouvoir et son cortège de mesquineries – il avait offert à son cher Ornans une sculpture pour la grand-place : le conseil municipal la lui fait rendre; il poursuit naïvement son idée d'exposition permanente : le préfet de police s'y oppose; de sa clinique, il envoie deux tableaux au Salon : ils sont refusés... – lui donnent le sentiment tout nouveau d'être visé dans son existence et dans sa capacité créatrice. Avant de connaître concrètement l'exil et la mort, il en fait l'expérience intérieure.

Probablement composé de mémoire, ce dessin de Courbet «*in vinculis*» (dans les «chaînes» métaphoriques de la prison), la palette à la main, dans une attitude de réflexion, ne paraît pas exprimer la prostration mais plutôt le recueillement.

A cinquante-deux ans, il prend conscience de son âge; il s'aperçoit qu'il n'est plus le fringant compagnon de *La Rencontre* mais un gros bonhomme à barbe grise. Le deuil l'habite : deuil de ses espérances, de sa jeunesse, de sa mère, morte loin de lui pendant qu'il se terrait après la Commune. Lui qui a toujours vécu tourné vers la réalité immédiate et l'avenir, il se replie dans la nostalgie : «Ah, mon cher Dupont!, écrit-il à son ami des années de bohème et de 48, que ce temps est éloigné de nous! C'était la jeunesse, on croyait à tout. Nous étions en République, on croyait que la liberté allait arriver.

«Quant à moi, il me reste l'attitude *superbe* (puisque par miracle j'ai échappé à la mort) d'un homme qui s'est manifesté logiquement dans son individualité pendant vingt-cinq ans, sans hésitation et sans ambage [...]. Aujourd'hui, j'appartiens nettement, tous frais payés, à la classe des hommes qui sont morts, hommes de cœur, et dévoués sans intérêts égoïstes à la République, à l'égalité.»

Courbet, vers 1873

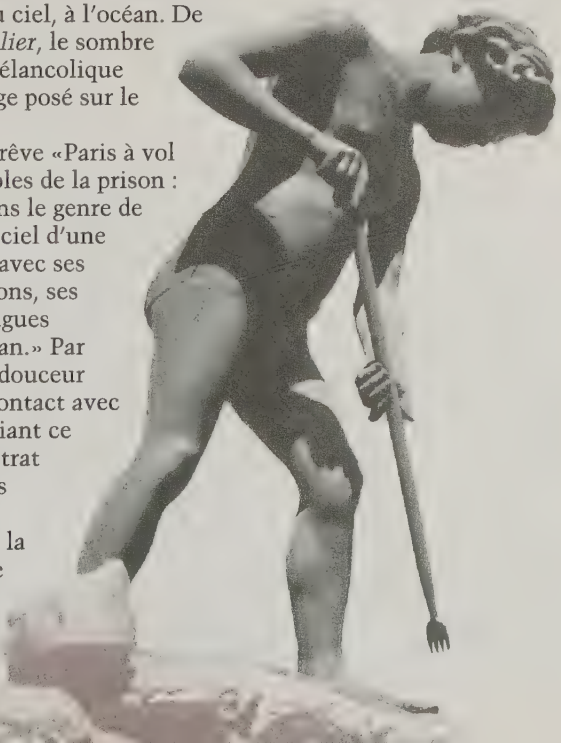
Pour l'imagination tout était bleu, on croyait à l'amour, on pleurait sur l'infidélité, on était svelte de forme et pas difficile sur la bonne chère. [...] Mais ballottés et éreintés par la dure existence que nous avons dû subir, avec l'âge, tous ces rêves ont fui, et bientôt nous serons condamnés à baser notre avenir sur le souvenir.»

Du bon usage de la prison

L'inusable machine à vivre et à peindre va mettre plus de six ans à s'arrêter; il faudra même, pour en venir à bout, que le régime de l'Ordre moral déploie un luxe d'imagination dont on l'aurait cru incapable. Mais auparavant, l'art de Courbet aura connu une ultime et splendide floraison.

«Pourvu que je me souvienne du soleil!», aurait-il dit en pénétrant dans sa cellule de Sainte-Pélagie. Et, enfermé entre quatre murs, il pense à des paysages lumineux, au ciel, à l'océan. De même que, dans *L'Atelier*, le sombre intérieur et la foule mélancolique s'illuminent du paysage posé sur le chevalet, de même il imagine comme un rêve «Paris à vol d'oiseau» vu des combles de la prison : «J'aurais peint cela dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense, avec ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'océan.» Par la mémoire, avec une douceur inconnue, il reprend contact avec le vivant, se réappropriant ce qu'il sait être son substrat inaliénable : «Dans ces moments de solitude terrible, entre la vie et la mort [...], on se reporte volontiers à son jeune âge, à ses parents, à ses amis. J'ai parcouru surtout

Un garçon d'une dizaine d'années pêche sur les bords de la Loue avec un petit trident... Bien des souvenirs d'enfance ont dû passer dans ce *Pêcheur de chabots* (1862), une des rares sculptures de Courbet, qui y travailla amoureusement pour l'offrir à sa ville natale. Son installation fut l'objet de tous ses soins. Il était alors dans toute sa gloire; neuf ans plus tard, le vent ayant tourné, le conseil municipal renvoyait la sculpture à sa famille. Elle a, depuis, retrouvé sa place.



tous les endroits que je parcourais avec ma pauvre mère [...]. J'ai revu dans le miroir de ma pensée les prés de Flagey, où j'allais avec elle aux noisettes, les bois de sapins de Reugney, où j'allais aux framboises.» Ce retour sur soi, qui se prolongera dans les mois suivants, est à l'origine d'une constellation d'écrits intimes, encore mal connue, où il passe en revue son passé et ses valeurs. Et quand l'Administration l'autorise à reprendre ses pinceaux, il peint précisément ce qu'il ne lui est plus permis de vivre : la gloire des fleurs et des fruits dans la lumière, l'intimité amoureuse, qu'il évoque comme un fantasme en traçant «sur la muraille, à côté de son lit, une magnifique tête de jeune fille, avec une fleur dans les cheveux, qui semblait reposer sur l'oreiller».

La *Nature morte aux pommes* (ci-dessus) peut être un des tableaux refusés au Salon de 1872. A droite, une amicale caricature d'une composition voisine.

Une orgie imaginaire

Fleurs, fruits et femmes échangent leurs propriétés dans une série de «natures mortes», bien mal nommées tant elles mettent d'ardeur à exprimer et à exalter la vie. Commencée à Sainte-Pélagie, où Courbet, ne pouvant peindre de modèles, s'était fait apporter des fleurs et des fruits, elle se poursuit dans la chaleur protectrice de la maison de Neuilly, qui lui paraît, après la prison, un «paradis». Un journaliste le décrit travaillant «à force» dans sa chambre, ne parlant que «de marcher, de courir, de respirer à pleine poitrine, de se vautrer dans l'herbe... Il voudrait prendre la terre des champs à poignée, la baiser, la flairer, la mordre, [...] manger, dévorer la nature!» Les fleurs se mêlent aux chevelures, les prolongent physiquement, s'y substituent métaphoriquement. Répandus à même le sol ou sur la couche d'une nappe, les fruits, mûrs, rebondis, accumulés comme en une corne d'abondance – pommes, coings, oranges, châtaignes, grenades «cédant à l'excès de leurs grains»... – ébauchent des corps imaginaires, suggèrent des accouplements et des caresses, s'ouvrent pour délivrer leur graine en dévoilant des entrailles vermeilles.

Malgré la mention «Sainte-Pélagie», les natures mortes de 1871-1872 ont été en partie exécutées à Neuilly, dans la maison de santé du Dr Duval, dont Courbet, après dix-huit mois de tribulations, goûte pleinement l'hospitalité toute familiale. Ce climat d'intimité baigne la nature morte dans un intérieur (page de gauche, en haut). La quiétude bourgeoise a pour effet de «civiliser» ce que l'entassement désordonné des énormes fruits garde de sauvage, et qui, éclate, en revanche, dans les compositions situées en plein air. La *Tête de femme aux fleurs* (ci-dessous) est peut-être un souvenir de la tête peinte par Courbet sur le mur de sa cellule.

Le cauchemar occulté

Cette revanche de la vie et de l'amour sur les puissances de mort est finalement la seule réplique de l'artiste à la réalité qui l'écrase. Tandis qu'il s'explique abondamment par écrit sur ses faits et gestes pendant la Commune, celle-ci reste absente de sa peinture.

A une date inconnue, mais sans aucun doute postérieure aux faits, il dessine au fusain dans un album plusieurs scènes de la répression dont il a été témoin. L'ensemble est poignant, d'une noirceur très expressive; l'imagination y intervient notamment par une figure allégorique dans une scène d'exécution sommaire. Songea-t-il à reprendre ces sujets dans des tableaux? A-t-il seulement cherché à se délivrer d'un cauchemar? Quoi qu'il en soit, ce sont là les seules

Par milliers, les prisonniers avaient été acheminés à Versailles, siège de l'Assemblée, et entassés dans l'orangerie et les écuries du château. Ci-dessous, un fusain de l'album où Courbet a évoqué l'écrasement des communards. Ci-dessus, l'épigraphe de *La Truite* (page suivante).

traces directes du cataclysme de 1871 dans son œuvre, avec le bel autoportrait, lui aussi de date inconnue, où il s'est représenté dans sa cellule. Mais là encore, l'imagination symbolique l'emporte sur la relation objective. A l'implacable géométrie de l'architecture carcérale, emprisonnant jusqu'aux maigres fantômes d'arbres, répond la grâce méditative de la silhouette, telle ou presque que Courbet se souvient d'avoir été dans sa lettre à Pierre Dupont – rajeuni, svelte, rêveur, arborant contre toute vraisemblance un foulard rouge, emblème de ses idées.

Pendant plusieurs mois, il continuera à dater de Sainte-Pélagie une partie de ses tableaux, et l'on verra dans cette pratique «le souci de clamer avec ostentation sa captivité». Mais est-ce bien tout? Pour lui, «Sainte-Pélagie» doit désigner de façon générique l'ensemble de la phase qui va de son jugement à la reprise des hostilités à son endroit. Période de deuil, de vulnérabilité, mais aussi de recueillement et de reconstruction. En février 1873 encore, sur une *Truite* peinte sept mois plus tôt près d'Ornans, il inscrit près de sa signature cette «épitaphe» (comme il dit par un lapsus éloquent) : «71. *In vinculis faciebat*». «On verra qu'il fait bon en prison», explique-t-il au destinataire... Message ambigu : cette image funèbre, à forte signification personnelle, est aussi l'un de ses plus beaux tableaux.

Peint par Courbet pour sa sœur Juliette, sans doute de souvenir, l'autoportrait de Sainte-Pélagie semble refléter les conseils que Castagnary lui adressait après sa libération : «Vous avez besoin [...] de vous reprendre, de vous ressaisir énergiquement. Votre œuvre n'est pas finie. [...] Et puis, vous avez une autre satisfaction à rechercher, c'est de vous venger de vos adversaires. Vous pouvez le faire à coup de chefs-d'œuvre, et ce moyen est dans vos mains.»

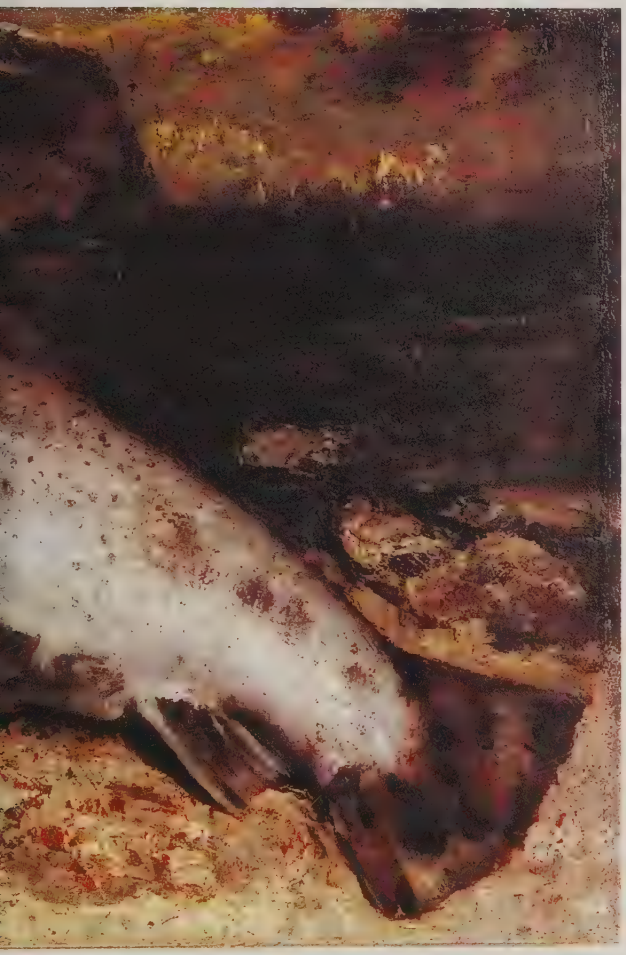
«J'ai passé par les situations les plus terribles qu'un homme puisse voir dans sa vie; j'en suis sorti, n'en parlons plus. Ce qu'il y a de certain, c'est que j'ai sauvé les arts de la nation.»

Courbet, 1873

Un chef-d'œuvre de Courbet, un chef-d'œuvre de Mac-Mahon

Vaincue mais vivante, doublement captive de l'hameçon où elle vient de mordre et de la matière compacte de la rive où le pêcheur l'a traînée, le corps tendu contre le carcan du cadre, luisante et gonflée comme les fruits de Sainte-Pélagie, pesante, blessée,

"Que le malheur qui pèse sur l'homme est grand! [...] Semblable à un poisson dans un épervier, de quelque côté qu'il se tourne dans la société, il rencontre une maille."
Courbet, après la Commune

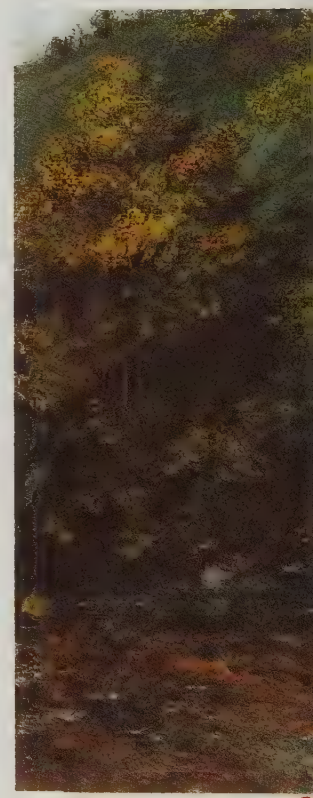


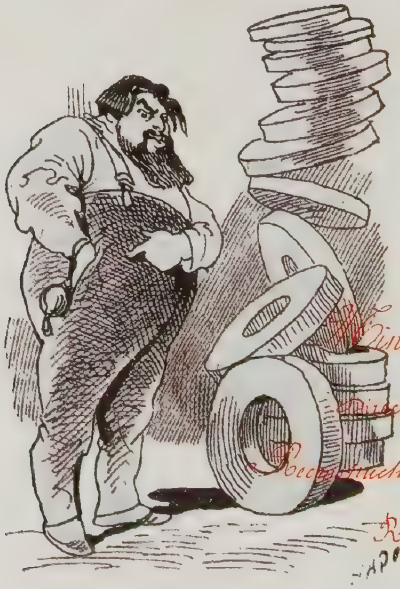
Les critiques du XXe siècle ont trouvé les images appropriées pour parler de la série des *Truites*. «Ce poisson formidable semble reposer au fond des eaux vierges des temps préhistoriques, écrit Charles Sterling. Il semble fait de roc et il oppose la résistance de tout son poids à la force sournoise qui tend à l'extraire de son élément.» André Fermigier met l'accent sur la dimension autobiographique : «C'est son propre malheur qu'il raconte, c'est, comme dans ses tableaux d'animaux blessés, la noblesse de l'instinct, le sort barbare réservé à l'innocence qu'il évoque une dernière fois.» Linda Nochlin, la grande historienne de Courbet, y voit la quintessence d'un sentiment du réel sourd à toute transcendance : parce que des truites n'évoquent pas des idées nobles mais celles de pêche et de nourriture, et que Courbet «condense un maximum d'observation concrète dans un cadre minimum», on touche ici la mort «sous sa forme la plus concentrée, la plus prosaïque et la plus poignante» – «la sensation même du mourir [*the sensation of dying*] plutôt que la signification de la mort».

véhémente comme son auteur au moment où il la peint, la *Truite* «faite dans les chaînes», est, avec deux autres tableaux de 1872-1873 sur le même thème, le chef-d'œuvre des quelques mois de répit qui suivent le retour de Courbet dans son pays. Libéré en mars 1872, il s'est attardé à Neuilly, a réglé quelques affaires à Paris, qu'il ne reverra plus, puis est parti retrouver à Ornans ses amis et ses paysages. Bien

qu'en mauvaise santé, il continue à travailler intensément pour répondre aux commandes privées qui affluent. Il ne se résigne pas à être exclu du monde artistique et y prépare sa rentrée.

Non qu'il se sente bien en sécurité. Les frais du procès l'ont saigné; à Paris, pendant sa captivité, on lui a volé des tableaux et des papiers ; à Ornans, les Prussiens ont mis la maison à sac. Et voici que de sinistres développements s'annoncent au début de 1873 dans l'affaire de la colonne Vendôme, pourtant jugée depuis plus d'un an. Ils se confirment après la chute de Thiers. Le 30 mai, six jours après son élection à la présidence de la République, Mac-Mahon propose la reconstruction de la colonne, «et un projet énorme, ubuesque, incroyable, germe» (Michel Ragon) : la faire payer par





Courbet ! L'Assemblée statue, les tribunaux se remettent en branle; le jugement, révoltant, est rendu l'année suivante, puis confirmé en appel, mais ne sera définitivement chiffré qu'en 1877 : 323 091, 68 francs

" J'ai à cette heure un succès sans exemple. L'action que j'ai prise dans cette révolution a fait tripler le prix de ma peinture.**"**

Courbet, mars 1873

Courbet redécouvre son pays avec une ferveur renouvelée dans le court entracte qui sépare sa captivité de son exil. Malgré les approximations et les redites entraînées par l'obligation de produire, son regard se renouvelle parfois singulièrement, comme dans la *Source bleue* (ci-contre), dont le critique Pierre Courthion a pu qualifier de «cézannien» le jeu savant de lignes courbes et obliques.

à payer – quatre fois le montant des crédits d'acquisition des musées nationaux pour la même année, près de six fois ce que Durand-Ruel comptait en 1872 pour trente-trois peintures de Courbet, certaines très importantes! Sans attendre, une partie de ses biens va être saisie et, tout en tâchant d'en dérober ce qu'il peut à la Justice, il doit monter un véritable atelier collectif pour alimenter la pompe à finances.

Heureusement, la besogne ne manque pas : «J'ai déjà à Ornans des commandes à n'en plus finir, écrit-il à Castagnary. Il me faut absolument prendre des élèves pour y satisfaire. [...] De toute part, on se tire ma peinture à la patenaille.» Plusieurs

Avant même la démolition de la colonne, puis lors du procès de l'été 1871 et après le second procès, maintes caricatures évoquent Courbet le Déboulonneur. Dans l'ensemble, leur bonhomie contraste avec les insultes ordurières de la presse versaillaise et des écrivains ralliés à l'Ordre moral. Il est vrai que, depuis Daumier, tout bon caricaturiste était bon républicain !

nous sont connus, en particulier le fameux Pata, «qui me fait peindre à outrance», raconte-t-il avec un bel entrain. Mais le voilà condamné de fait aux travaux forcés, englué à vie dans des «patasseries commerciales» indignes de son génie. En juillet, craignant la contrainte par corps, il se décide à gagner la Suisse. Il se fixe près de Vevey, à la Tour-de-Peilz, au bord du lac Léman. Il va y rester quatre ans et demi – jusqu'à sa mort.

Deux œuvres d'«élèves», Marcel Ordinaire (en haut), et Cherubino Pata (ci-dessus), dont l'activisme pasticheur valut à Courbet le qualificatif d'«empatassé».

Symbolisme et réalité de l'exil

Exil forcé, «car d'après la condamnation, c'est cinq ans de prison ou trente d'exil, si je ne paye pas». Mais en un sens exil consenti, car comment reconnaître sa patrie dans ce pays livré à la réaction? Sans doute pense-t-il au grand exilé qui avait porté pendant

vingt ans l'honneur de la France – Victor Hugo, dont il a symboliquement serré la main aux premiers jours de la Commune.

La Suisse l'accueille avec une bienveillance qui l'émeut. Il en aime les paysages et en accueille à son tour les artistes. Les amis lui écrivent, les visites se succèdent, mais, raconte Castagnary, «le cœur n'y était plus. Il lui manquait, avec le repos de l'esprit, deux choses sans lesquelles un artiste ne se conserve pas longtemps : des modèles et des appréciateurs.» Il avait toujours bu de bon cœur, maintenant il n'échappe pas à l'alcoolisme. Un visiteur le décrit «noyé dans le vin blanc», et lui-même parle de «la charmante [l'absinthe?] qui mène à la folie». Avec moins d'emphase, il parle aussi d'«hébètement». Des photographies le montrent vieilli et obèse, avec quelque chose de désabusé dans son beau regard.

Dernières cartouches

Les «élèves» ont suivi et interviennent de plus en plus dans une production d'atelier copieuse et mêlée, allant d'authentiques collaborations – traditionnelles

"Dans l'existence il y a des natures malheureuses; ce sont celles qui naissent (on ne sait pourquoi) avec l'esprit du bien, du juste, sans autre intérêt que l'amour de la justice. Le dévouement que j'ai toujours eu pour l'homme qui souffre a paralysé le bien-être que j'aurais pu me procurer dans la vie."

Courbet, 1873

Signée Courbet, mais considérée par certains comme une «œuvre d'atelier», la peinture ci-contre s'apparente à un autre tableau intitulé *La Roche isolée*.

dans les siècles passés mais d'une légitimité douteuse en ces temps d'individualisme – à de simples pastiches, de qualité fort inégale, que Courbet laisse écouler sous son nom. Même parmi les œuvres de sa main, le tout-venant trahit bien souvent la lassitude. Les spécialistes y perdent leur latin, répugnant à reconnaître dans cette poussière de paysages bâclés le prestigieux auteur du *Puits-noir*. Cependant, il a des regains, des moments de concentration ou d'émotion où le grand Courbet refait surface. Quelques amis, son père – qu'il avait peint jadis dans sa blouse de

Tout au long de son exil, Courbet eut devant les yeux le lac Léman et les Alpes.

Gustave Courbet
Tour de Peilz
près Vevey
Canton de Vaud

paysan – lui inspirent des portraits énergiques; le lac, des paysages dignes de ses marines. Tout près de La Tour-de-Peilz, il peint maintes vues du château de Chillon, fameux par sa prison historique et par un poème de Byron : son vieux lyrisme vibre dans les meilleures. Enfin, en 1877, en prévision du Salon et de la nouvelle Exposition universelle, il se lance dans un grand paysage des Alpes vues de l'autre côté du Léman. Cette dernière contribution à l'esthétique

Mis à part les travaux alimentaires, ressassant motifs et formules des années 1860, qui occupent massivement les années suisses, deux veines se détachent de ces dernières : celle, pittoresque, du *Château de Chillon* (ci-contre), dont le côté carte postale – il serait d'ailleurs dérivé d'une photographie commerciale – n'empêche pas un authentique sentiment de grandeur; et une veine «impressionniste» (le terme est forgé en 1874), particulièrement sensible dans quelques vues du Léman et de ses rives (page de gauche), qui retrouvent les grands ciels et les calmes étendues d'eau des marines de 1865. L'analogie avec l'art des impressionnistes et de certains de leurs proches ne relève pas d'un simple jeu d'influences, mais il est intéressant de signaler que Courbet entretint dans les années 1860 des relations amicales avec Monet, qui l'a peut-être représenté dans son *Déjeuner sur l'herbe*, Whistler («un Anglais qui est mon élève»), et Boudin, à qui il rendit visite l'année même où Baudelaire, dans le *Salon de 1859*, célébrait les «magies liquides ou aériennes» de ses pastels de mer et de ciels...

En 1874, Pissarro introduit dans son portrait de Cézanne (à gauche), entre un journal républicain et un paysage de l'auteur, une chaleureuse caricature de Courbet. L'exilé semble adresser un signe complice à son cadet. Il n'a pas dû avoir connaissance de cet hommage, qui rachète à lui seul l'ignominie de ses persécuteurs.

du Sublime – bien peu «moderne» au regard de l'impressionnisme qui rallie alors l'avant-garde parisienne – restera inachevée.

Les lettres des dernières années traitent sans fin d'argent et de procédure. L'alcool aidant, ses soucis tournent à l'obsession. Il assaille ses relations de démarches, doute de ses meilleurs amis, suit fiévreusement les affaires de France, où il met tous ses espoirs dans les progrès des républicains. En mars 1876, sommé de payer une gigantesque indemnité provisoire, il en appelle, dans une lettre ouverte, à la justice de la nouvelle Assemblée nationale. Puis il propose de payer par annuités, ce qui lui est finalement accordé. Mais la crise du 16 mai et le bref retour des hommes de l'Ordre moral le désespère. Il n'aura pas le temps d'en vivre les suites : la déconfiture de Mac-Mahon et l'avènement définitif de la «République républicaine». Atteint d'hydropisie et refusant comme il se doit d'obtempérer aux consignes des médecins, à peu près réduit à l'inaction, il meurt le 31 décembre 1877, veille du jour fixé pour son premier versement. Quelques jours plus tôt, son atelier de Paris a été dispersé en vente publique.

L'unité de Courbet

En un sens, la réaction qui venait d'avoir raison d'un immense artiste allait se poursuivre, même après l'avènement d'une élite républicaine capable de quelque générosité. Le dogmatisme moderniste, si réducteur, allait faire de Courbet un simple jalon sur la voie royale de la «peinture pure», hors de tout contact avec l'univers de la pensée. L'*Enterrement*

puis *L'Atelier* finiront donc par entrer au Louvre, non sans peine, mais leur message, crucial pour l'auteur et si sensible aux contemporains, restera durablement occulté. Puis, vers 1960-1970, l'approche formaliste, d'ailleurs largement fondée – le «peintre» en Courbet est d'une stature indiscutable –, va reculer devant un retour offensif au sens, plus précisément au sens politique. Utile travail, où se sont illustrés quelques-uns de nos meilleurs historiens de l'art, et qui, sous réserve de n'être pas exclusif, permet aujourd'hui, d'appréhender tant bien que mal le phénomène dans son unité.

Dans le paysage de son dernier grand tableau, comme naguère dans les falaises d'Etretat, Courbet retrouve l'espace clos de sa vallée natale, conjuguée à la sensation d'immensité de ses marines et de ses vues du Léman. A la page suivante, une de ses plus émouvantes créations : *La Femme à la vague.*

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Paroles de Courbet

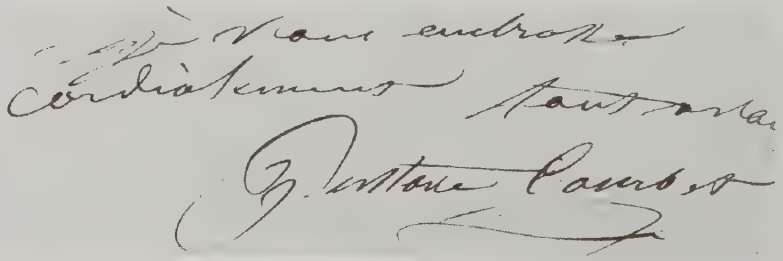
Courbet aimait débrouiller et essayer ses idées par la parole, raconter, discourir, ferrailler avec ses interlocuteurs. Passant de palabres de brasserie en confidences intimes, entretenant avec ses proches une correspondance nourrie, poussant la chansonnette et tâtant de la poésie, il savait aussi ramasser sa pensée dans des textes denses. Il s'est exprimé sur mille choses : l'art, la société, la politique, la nature, son travail, sa santé, ses lectures, ses voyages, ses amitiés et ses amours, ses affaires d'argent, sa vie quotidienne et celle de ses compagnons...

De multiples témoins ont rapporté ses propos – plus ou moins fidèlement – et évoqué son «parler doux et sonore», sa «bonhomie» mêlée de «brièveté militaire», ses saillies, son accent franc-comtois et ses tournures populaires, précieusement conservés comme la marque de son identité provinciale et paysanne. Mais plutôt que de citer des intermédiaires, donnons-lui directement la parole à travers quelques échantillons de ses écrits, qui en font entrevoir la variété. On y joindra les deux grands textes esthétiques reproduits en tête de ce livre et en p. 147.

Un poème de jeunesse : Vallée de Manbouk

(Refrain)
Echo !!! réponds moi ? Echo !!!
m'aimes tu ?
Dis moi, lè rendez vous que Lucy
t'a donné pour moi
Crois-tu qu'elle m'attend, là-bas
au fond de ce petit bois ? En rêvant ?

(Couplet)
Quand j'étais jeune, tralala ! pauvre
écolier,
J'allais à Manbouck tralala ! faire
mon latin,
J'allais aux papillons dans les prés
du château,
Puis, aux frais ombrages des noyers
je m'endormais,
Le cœur joyeux, sans soucis (bis), tralala
sans souci. Echo !!! etc.



Le Gros Chêne, qui montre un très jeune homme (Courbet lui-même?) en galante compagnie dans la nature, se prête bien à illustrer ce poème de sa jeunesse.

(2e couplet)
Sur les blancs cailloux du clair ruisseau qui jabotait,
Je posais mes habits, pour me baigner sous ses oseraies;
Les vertes demoiselles qui m'enchantaient dans leur séjour
Allaient, puis revenaient sillonnant l'air, éclairs brillants,
Sylphes minces, sans soucis, sans soucis, tralala, sans soucis.
Echo!!! etc.

(3e couplet)
Un jour j'arrivais dans la vallée tout près du bois :
Au frais dans un pré je la voyais semblant dormir;
Sans respirer m'approchant d'elle je lui ravis quelques cheveux,
En les baisant comme un trésor et les cachant dans mon gilet,
Mais elle s'enfuit, de mépris, de mépris, oh, la, la, de mépris.
Echo, etc., etc.

(4e couplet)
Sa robe bleue, son ruban blanc, ses cheveux noirs,
Son pied léger fuyant le pré, tout disparut.
Elle épousa un vieux barbon aux avents de Noël
Je la revois sans la connaître et sans souffrir.
Je la salue, de mépris, de mépris, oh, la, la, de mépris.

5e
À Manbouck en printemps l'amour trouvait son nid tout fait.
Avec lui on reniflait le bois gentil, le petit muguet.
Sur les rochers étaient gravés les noms chéris des amoureux.
On entendait des chants joyeux puis des soupirs et des regrets,
Tout remplis de soucis, de soucis, tralala, de soucis.

6e
L'âge venu, je pris l'amour pour compagnon.
Avec lui tout s'enfuit et le sommeil et la gaîté.
En parasol chaque jour Lucy passait dans les sentiers
Elle me voyait sans regarder, tout en courant, elle chantait
Allant au bois sans soucis sans soucis tralala sans soucis.

Transcrit par Klaus Herding

Deux lettres

Outre les quelques écrits – manifestes ou mises au point de circonstance – publiés directement par Courbet, de nombreuses lettres et d'autres textes de lui ont été reproduits ou partiellement cités par divers auteurs, mais c'est seulement depuis 1992 qu'on dispose d'une édition complète de sa correspondance, établie par Petra ten-Doesschate Chu. Les textes originaux n'y figurant qu'en traduction anglaise, et l'édition française n'étant annoncée que pour 1996, les exemples suivants – comme les divers fragments de lettres cités au cours de ce livre – sont repris de publications

antérieures. L'orthographe (défectueuse) a été normalisée. Outre les précisions qu'elles apportent sur la genèse d'œuvres capitales, ces deux lettres donnent une idée de la multitude de sujets abordés à bâtons rompus par Courbet dans sa correspondance comme dans sa conversation.

A Champfleury,
Ornans, février-mars 1850

Je relis votre lettre, mon cher ami, tout rouge de honte; mais vous n'avez besoin que je vous écrive pour savoir que je pense à vous.

Puisque j'y suis, je vais vous faire un grand journal sur le temps que j'ai passé loin de vous. Auparavant, j'éprouve le besoin de parler de Trapadoux, cet ami exotique (je dis exotique, car j'ai toujours pensé que Trapadoux était un médecin, augure, d'une tribu sauvage). En outre, il apporte une telle persistance et une telle invariabilité à la science de la vie qu'il me fait aussi l'effet, la main sur la bouteille, de Mutius Scœvola [sic], la main sur le brasier.

En tout cas, je vous prie, ne vous laissez pas démolir par lui, d'autant plus que votre roman de *La Voix du peuple* est un vrai succès (dans notre pays du moins). J'en ai lu quelques feuilletons seulement (car ce journal n'était pas à ma disposition), ça me plaisait considérablement.

Pour Trapadoux, je vous prie aussi, ne le démolissez pas; c'est un monument précieux, quand bien même chacun vous le conseillerait. Il manquerait à trop de monde; pour mon compte, j'avoue qu'il m'est très nécessaire. Je le vois toujours, une chandelle à la main, soit au bordel, soit dans mon atelier, parcourant l'obscurité avec l'écarquillement du nez et des yeux. Ça ne m'étonne pas qu'il veuille se faire prêtre; j'avais déjà dit à Baudelaire qu'il était né brame, qu'il finirait les mains en l'air ombragé de ses ongles, comme des rameaux de saules pleureurs, combinant la préexistence avec l'infini. Le surnom que vous lui donnez de premier Géant-Vert me séduit très suffisamment. – Je me connais fort peu en vers, mais si Baudelaire déclare que les vôtres sont illogiques, c'est, je pense, que le second devrait être le dernier.

C'est une bien belle saison que l'hiver. Outre que les domestiques boivent aussi frais que leurs maîtres, de tous côtés on entend conter des exploits qui enchanteraient Trapadoux. Par ici, c'est un braconnier qui a vu un sanglier gros comme une vache; par là, c'est un paysan tenant un fusil d'une main qui a pris un loup de l'autre par l'oreille; pour moi, j'ai tué une oie sauvage qui pesait douze livres à la grande admiration du pays. Nous étions les deux Fromaget et moi; il était dix heures du soir; la neige était éclatante et la lune dans son plein. Aussitôt, nous sommes revenus faire une entrée triomphale au café; l'oie était pendue au bout du canon de mon fusil. A l'heure qu'il est, il y en a qui n'en dorment point, rien que de jalousie; l'histoire de l'oie tuée par les deux artistes se racontera dans le pays aux petits enfants de nos enfants et avec amplification.

Voilà pour la chasse, parlons des tableaux. J'ai déjà plus fait de peinture depuis que je vous ai quitté qu'un évêque n'en bénirait.

D'abord, c'est un tableau de *Casseurs de pierres* qui se compose de deux personnages très à plaindre; l'un est un vieillard, vieille machine raidie par le service et l'âge; la tête basanée et recouverte d'un chapeau de paille noire; par la poussière et la pluie. Ses bras qui paraissent à ressort, sont vêtus d'une chemise de grosse toile; puis, dans son gilet à raies rouges se voit une tabatière

en corne cerclée de cuivre; à son genou posé sur une torche de paille, son pantalon de droguet qui se tiendrait debout tout seul à une large pièce, ses bas bleus usés laissent voir ses talons dans ses sabots fêlés. Celui qui est derrière lui est un jeune homme d'une quinzaine d'années ayant la teigne; des lambeaux de toile sale lui servent de chemise et laissent voir ses bras et ses flancs; son pantalon est retenu par une bretelle en cuir, et il a aux pieds les vieux souliers de son père qui depuis bien longtemps rient par bien des côtés. Par-ci, par-là les outils de leur travail sont épars sur le terrain, une hotte, un brancard (pioche), un fossou (fossoir), une marmite de campagne dans laquelle se porte la soupe de midi; puis un morceau de pain noir sur une besace.

Tout cela se passe au grand soleil, au bord du fossé d'une route. Ces personnages se détachent sur le revers vert d'une grande montagne qui remplit la toile et où court l'ombre des nuages; seulement, dans le coin à droite la montagne qui penche laisse voir un peu de ciel bleu.

Je n'ai rien inventé, cher ami, chaque jour allant me promener, je voyais ces personnages. D'ailleurs, dans cet état, c'est ainsi qu'on finit. Les vignerons, les cultivateurs, que ce tableau séduit beaucoup, prétendent que j'en ferais cent que je n'en ferais pas un plus vrai.

Ici, les modèles sont à bon marché; tout le monde voudrait être dans l'*Enterrement*. Jamais je ne les satisferai tous; je me ferai bien des ennemis. Ont déjà posé: le maire, qui pèse 400; un des bedeaux, avec un nez rouge comme une cerise, mais gros en proportion et de cinq pouces de longueur. Que Trapadoux aille s'y frotter! le curé, le juge de paix, le porte-croix, le notaire, l'adjoint Marlet, mes amis, mon père, les enfants de chœur, le fossoyeür, deux vieux de la Révolution de 93, avec les habits du temps, un chien, le mort et ses porteurs, les bedeaux, mes sœurs, d'autres femmes aussi, etc. Seulement, je croyais me passer des deux chantres de la paroisse; il n'y a pas eu moyen; on est venu m'avertir qu'ils étaient vexés, qu'il n'y avait plus qu'eux de l'église que je n'avais pas tirés; ils se plaignaient amèrement, disant qu'ils ne m'avaient jamais fait de mal et qu'ils ne méritaient pas un affront semblable, etc., etc.

Il faut être enragé pour travailler dans les conditions où je me trouve. Je travaille à l'aveuglette; je n'ai aucune reculée. Ne serai-je jamais casé comme je l'entends? Enfin, dans ce moment-ci, je suis sur le point de finir 50 personnages grandeur nature, avec paysage et ciel pour fond, sur une toile de 20 pieds de longueur sur 10 de hauteur. Il y a de quoi crever. Vous devez imaginer que je ne me suis pas endormi.

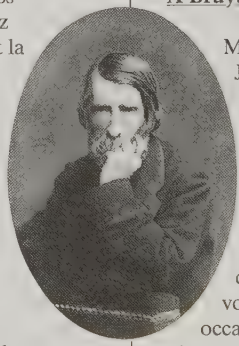
Autre histoire : Ornans est en combustion, Ornans danse sur la tête depuis le Carnaval. On croirait qu'il y a des morts dans les familles, surtout chez les jeunes mariés. – Il est bon de vous dire avant tout que la coutume dans notre pays est que, quand un homme se marie, il est forcé de donner des Piquerais le dimanche de Carnaval et le lundi gras; ce qui consiste d'abord dans la matinée de ces deux jours à distribuer aux enfants des pois frits, et, le soir, à recevoir les masques qui vont leur dire leurs vérités et manger et boire, et emporter d'énormes collations qu'ils ont dû préparer, chacun selon ses moyens. Ces choses durent toute la nuit.

Or, j'ai mis cela avec mes amis sur un pied cruel et terrible. La précaution principale est d'être masqué hermétiquement, puis de changer sa voix de façon à n'être pas connu absolument, sans quoi vous pouvez être éreinté.

Nous avions imaginé une bande de pierrots de toutes couleurs. J'avais à

remplir le rôle du Pierrot de la Mort; j'étais tout en noir, seulement la collerette et la tête blanches. (On parlera encore plus longtemps du pierrot noir que de l'histoire de l'oie.) Puis, il y en avait en blanc, en rouge, en jaune, en vert, en rose, en bleu, et tous ainsi que moi remplissaient des rôles appropriés à leur couleur, la bande était nombreuse, grâce à Dieu.

Nous avons terminé ce Carnaval par une procession solennelle par toute la ville; Carnaval était embroché dans une perche de vingt pieds de hauteur, et au sommet de cette perche était un immense transparent où était écrit en gros caractères : Bourgeois, rentrez dans vos vices; pour avoir dit la vérité, Carnaval sera brûlé!



L'effet était funèbre et sinistre; tous les acteurs pendant le Carnaval, étaient à la suite avec des masques et des sacs sur la tête; la population suivait muette; puis enfin on vint au centre de la ville, sur la petite place du Marché: c'est là que commença l'exécution accompagnée de rondes, de danses autour de Carnaval qui brûlait. Tout ce qu'il y avait de chaudrons, de bassinoires, de grosses caisses et autres instruments de cuisine se trouvait dans la musique.

J'ai reçu dernièrement une lettre du directeur des musées de Lille qui m'annonce qu'à sa requête le gouvernement a fait cadeau de mon tableau à cette ville. Il me demande des renseignements sur ma vie et sur les maîtres qui ont dirigé mes études.

J'ai déjà fait des démarches infructueuses pour les assiettes à coqs; j'aurai des chansons de paysans, et je vous porterai les Bons Sabots de Besançon.

Je vous serais très obligé si vous m'écriviez de suite ce que vous savez sur l'Exposition prochaine et à quel temps elle est fixée.

Si vous êtes à portée de voir Baudelaire, donnez-lui le bonjour. Dites-moi aussi ce que fait mon ami Bonvin; allez le voir de ma part. Saluez les gens de ma connaissance, Trapadoux, Schanne, etc.

J'espère que voilà une lettre qui compte; j'aimerais mieux faire un tableau, j'aurais aussitôt fait.

Gustave Courbet (Chu, 50-1),
transcrit par T. J. Clark

A Bruyas, Ornans, décembre 1854

Mon cher Ami,

J'ai reçu avec beaucoup de plaisir votre lettre. Vous pouvez compter sur moi en toute occasion. Quand j'ai pris le parti d'aimer quelqu'un, c'est pour la vie! Vous êtes mon ami, vous [biffé: le savez] n'en pouvez douter, et j'ai rendu justice à votre intelligence en toute occasion. Les gens qui sentent et aiment sur la terre sont si seuls que vous ne pouvez m'échapper.

J'ai eu bien des tourments depuis vous. Ma vie est si pénible que je commence à croire que mes facultés morales s'usent.

Avec ce masque riant que vous me connaissez, je cache à l'intérieur, le chagrin, l'amertume, et une tristesse qui s'attache au cœur comme un vampire.

Dans la société où nous vivons, il ne faut pas beaucoup travailler pour trouver le vide. Il y a vraiment tant de bêtes, que c'est décourageant, à tel point qu'on redoute de développer son intelligence dans la crainte de se trouver dans une solitude absolue.

En vous quittant, j'avais encore cette cholérine. A Lyon, j'ai rencontré

heureusement une dame espagnole qui est de ma connaissance. Elle m'indiqua un remède qui m'a guéri radicalement. De là, je suis allé voir mon ami Buchon qui est réfugié à Berne pour avoir voulu faire le bien dans son pays. Je l'ai trouvé triste comme la nuit, malgré qu'il a à Paris un grand succès littéraire. Je suis resté avec lui 10 jours en Suisse. La Suisse est un pays exclusivement agricole. Cela repose, on ne s'occupe nullement d'intelligence. Cela admis, au point de vue de la nature on en jouit avec plénitude.

De retour à Ornans, je suis allé quelques jours à la chasse. C'est un motif d'exercice violent qui ne me déplaît pas. Puis, tout à coup, j'ai été atteint d'une jaunisse affreuse, à tel point qu'on m'appelait le prince d'orange. Jugez un peu comme cela m'arrangeait, moi qui n'avais déjà pas le temps de faire ce que je m'étais proposé pour l'exposition. Voilà un mois et six jours que je n'ai pas quitté ma chambre. Je suis resté quinze jours sans rien manger absolument. Cela m'effrayait, aussi ai-je perdu l'embonpoint que vous me connaissez.

Malgré tout, je suis parvenu à faire l'esquisse de mon tableau et à l'heure qu'il est, elle est entièrement rapportée au trait sur la toile qui a 20 pieds de longueur et 12 de hauteur. Cela fait le tableau le plus surprenant qu'on puisse imaginer. Il y a 30 personnages grands comme nature. C'est l'histoire morale et physique de mon atelier. Ce sont tous les gens qui me servent et qui participent à mon action.

Dans le fond du tableau se trouveront les *Baigneuses* et le *Retour de la Foire*. Sur mon chevalet, je ferai un paysage dans lequel il y aura un meunier et des ânes qui portent des sacs au moulin.

J'intitulerai cela : première série, car j'espère faire passer la société dans mon atelier, faire connaître et aimer mes propensions et mes répulsions. J'ai deux mois et demi pour l'exécution, et il faudra encore que j'aille à Paris faire les nus, si bien que tout compté, j'ai deux jours par personnage. Vous voyez que je n'ai pas à m'amuser. J'ai envoyé la liste des tableaux que j'aurai à l'exposition. J'en aurai 14. J'ai compté pour les vôtres, mon portrait à la pipe et la *Rencontre*. Quel dommage que nous n'ayons pu faire cette exposition pour notre compte : c'eût été d'un esprit large et nouveau, en dehors de toutes les vieilles idées du passé. Les peintres, à ce qu'il paraît, enverront tout leur bagage. Pour mon compte, je n'enverrai d'ancien que mon *Enterrement* et mon portrait. Maintenant, il faudrait que vous m'envoyiez mon portrait de profil, ainsi que le vôtre, les deux que j'ai faits à Montpellier, de plus cette photographie de femme nue de laquelle je vous ai parlé. Elle se trouvera derrière ma chaise, au milieu du tableau. Puis vient votre portrait et ceux des artistes qui sont dans des idées réalistes, ces choses-là me sont très nécessaires. Cela vous contrariera peut-être de vous en séparer, mais je les garderai le moins que je pourrai et vous les enverrai au plus tôt.

J'ai demandé à Paris la *Fileuse* il y a déjà longtemps. On me dit que M. Selve est à la campagne et qu'il ne reviendra que dans 15 jours. Je croyais que vous l'aviez déjà, car il y a 3 semaines, j'avais écrit à M. Selve et avais fait dire à M. Cotel. Il vous faudra peut-être aussi écrire à ce dernier. Ma sœur a reçu vos photographies. Elle en est enchantée. Moi, je ne le suis pas autant. Je trouve la *Rencontre* brûlée et noire. On aime beaucoup ce tableau à Ornans.

Dites à MM. Mme Sabatier combien je les aime, si vous avez l'occasion de les voir. Bien des choses aussi à toutes mes connaissances ainsi qu'à ceux qui

s'informeront de moi : Fajon, A. Delmas, Bimard, Martin, Banel, etc. etc. Dites-leur que j'ai gardé un bon souvenir d'eux et de votre pays, que j'espère y retourner un jour et les gagner au mail : nous n'avons pas encore eu le temps d'y jouer ici.

Mes parents vous comblent de compliments. Veuillez vous charger des miens pour M. et Mme Bruyas et Mme votre sœur, M. Tissié.

Champfleury m'écrit de Paris qu'il n'a ni vent ni nouvelles de Silvestre. Je ne sais où lui écrire. Vous pourriez écrire deux lettres, l'une à Paris, l'autre dans son pays, moi je n'ai pas son adresse. Il a brûlé une affaire magnifique. S'il avait eu votre ténacité ou la mienne, il serait arrivé à une chose monumentale. Ce qu'il avait entrepris était une chose superbe.

Au revoir, cher ami, je vous embrasse et je me rappelle toujours de vous avec le plus grand plaisir, et de votre excellente réception.

Je suis sur le point d'acheter un emplacement pour construire un atelier. On en veut 4 000 francs. J'ai bien de la peine à me résigner, car je trouve cela cher. Il va falloir pourtant que je m'exécute car cet endroit [me] convient beaucoup.

Gustave Courbet (Chu, 54-7),
transcrit par Philippe Bordes

Un mémoire sur la conduite de Courbet en 1870-1871

Ecrit de la main de Courbet et, semble-t-il, rédigé à l'intention de son avocat après sa condamnation, le mémoire dont nous donnons de larges extraits a été publié et commenté par Aragon dans L'Exemple de Courbet. *Il s'inscrit dans un ensemble de textes autobiographiques composés en prison ou dans les années suivantes, les uns destinés à la défense ou à la justification de Courbet, les autres recueillant simplement réflexions et souvenirs. Là encore, l'orthographe a été normalisée.*

Quand le désastre de Sedan survint, comme s'il eût été prévu, les familiers de l'Empire avaient déménagé depuis un mois au moins, et l'impératrice dans ses innombrables fourgons avait enlevé des Tuileries jusqu'aux rideaux des fenêtres. M. le comte de Nieuwerkerque avait suivi son exemple, et nos musées restaient sans chef. Le peuple ayant dissous la chambre qui avait voté cette guerre, les hommes de l'opposition au 4 Septembre se nommèrent eux-mêmes gouvernement de la Défense nationale.

C'est alors que le peintre Courbet convoqua les artistes en assemblée générale, où il fut nommé président des Musées, et des arts de toutes sortes dans Paris ; sur sa demande on lui adjoignit un comité de quinze membres.

Accompagné de deux délégués de ce comité, ils allèrent au ministère de l'Instruction publique, et M. le ministre Jules Simon ratifia la nomination du président Courbet ainsi que celle de son comité, en leur donnant des instructions relativement aux musées. [...]

Le lendemain de sa nomination, il s'installa au Louvre, lui et son comité, dans les appartements vacants du surintendant des beaux-arts.

Puis, après avoir délibéré en séance sur la marche à suivre pour sauvegarder ces richesses nationales, ils débutèrent par faire mettre les scellés sur l'appartement des artistes afin de mettre à couvert leur responsabilité, puis sur vingt caisses d'armes qu'ils découvrirent inopinément dans un couloir de cet appartement. Ces caisses contenaient la collection précieuse de nos armes depuis le Moyen

La colonne Vendôme (à droite) cinq minutes avant sa chute.

Age jusqu'à nos jours, qui avaient été transportées précédemment au château de Pierrefonds par l'Empereur.

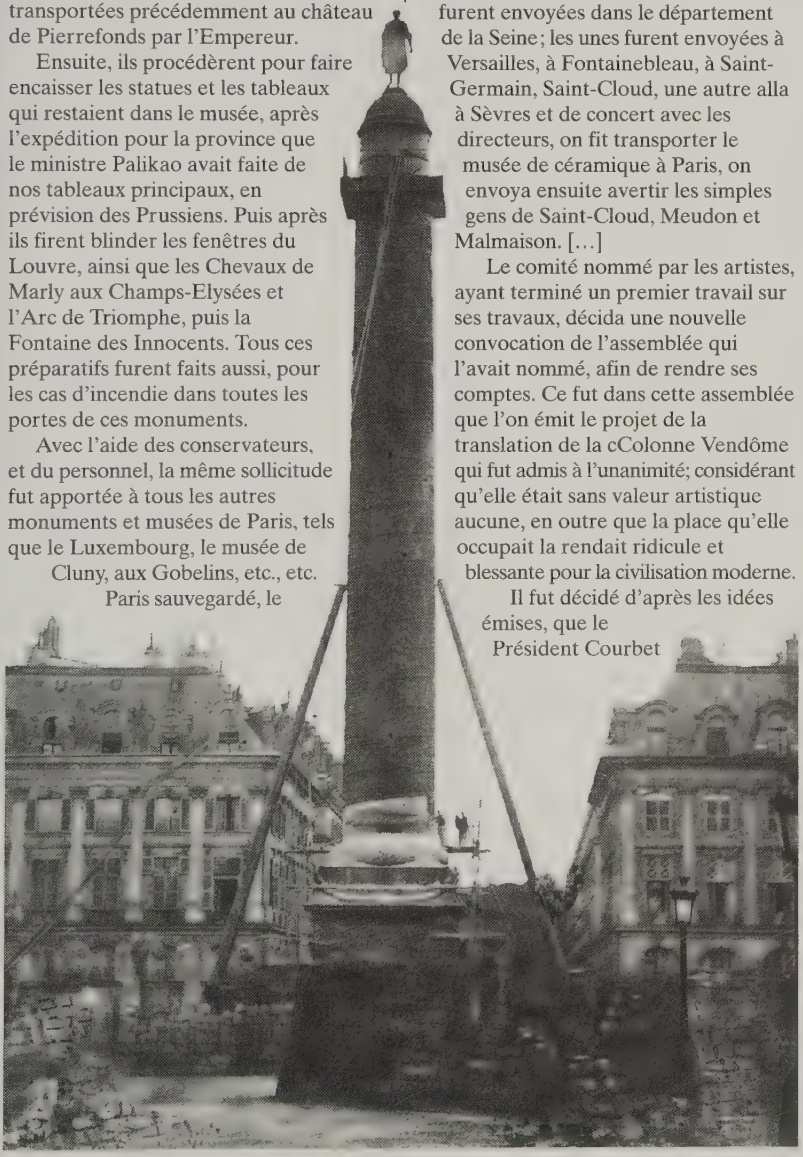
Ensuite, ils procédèrent pour faire encaisser les statues et les tableaux qui restaient dans le musée, après l'expédition pour la province que le ministre Palikao avait faite de nos tableaux principaux, en prévision des Prussiens. Puis après ils firent blinder les fenêtres du Louvre, ainsi que les Chevaux de Marly aux Champs-Elysées et l'Arc de Triomphe, puis la Fontaine des Innocents. Tous ces préparatifs furent faits aussi, pour les cas d'incendie dans toutes les portes de ces monuments.

Avec l'aide des conservateurs, et du personnel, la même sollicitude fut apportée à tous les autres monuments et musées de Paris, tels que le Luxembourg, le musée de Cluny, aux Gobelins, etc., etc.

Paris sauvegardé, le comité se subdivisa en commissions qui furent envoyées dans le département de la Seine; les unes furent envoyées à Versailles, à Fontainebleau, à Saint-Germain, Saint-Cloud, une autre alla à Sèvres et de concert avec les directeurs, on fit transporter le musée de céramique à Paris, on envoya ensuite avertir les simples gens de Saint-Cloud, Meudon et Malmaison. [...]

Le comité nommé par les artistes, ayant terminé un premier travail sur ses travaux, décida une nouvelle convocation de l'assemblée qui l'avait nommé, afin de rendre ses comptes. Ce fut dans cette assemblée que l'on émit le projet de la translation de la cColonne Vendôme qui fut admis à l'unanimité; considérant qu'elle était sans valeur artistique aucune, en outre que la place qu'elle occupait la rendait ridicule et blessante pour la civilisation moderne.

Il fut décidé d'après les idées émises, que le Président Courbet



en ferait la proposition au gouvernement de la Défense nationale et qu'un registre serait ouvert au pied de cette colonne pour recevoir les signatures des adhérents.

Cette proposition fut donc envoyée par le citoyen Courbet, et resta sans réponse de la part du gouvernement du 4 Septembre, ainsi que les autres propositions qui lui furent envoyées d'autre part à ce sujet.

[...] En face de ces stagiaires de l'Empire, de ces grotesques emphatiques, de ces nullités sanguinaires qui s'arrogèrent le droit de livrer la France et de nous gouverner, Courbet voit qu'en France on n'est même pas dans le cas de trouver un maire qui mérite le pouvoir dont il était investi sous l'Empire, et sous le présent. Il voit aussi que l'homme tend à se gouverner lui-même et à diriger lui-même ses propres intérêts.

Il entra à la Commune le 23 avril. Voyant que cet essai de commune n'avait pas de chance de vitalité pour le moment, à cause des difficultés insurmontables dans lesquelles elle se trouvait, opprimée par l'invasion prussienne, ayant à combattre malgré elle avec l'armée de Versailles, et ne pouvant avoir aucune communication avec ses alliés de province, il avait prévu d'avance ce qui arriverait, et n'avait accepté ce rôle que comme pacificateur [...].

En récompense de ce dévouement victorieux qui conserva à la France la civilisation et la tradition des arts malgré le délabrement où elle se trouva; et où on la plonge de plus en plus en ce moment, en détruisant ses hommes qui font son industrie et sa gloire dans les œuvres de l'esprit, on donna à cet homme toutes les injures, les humiliations, toutes les tortures que ce temps de cruauté comporte, il passa par toutes les infamies qu'on fait subir aux voleurs et aux assassins. Victime de son dévouement, depuis un an de souffrance, il perdit tout ce qu'il possédait en sauvant le bien public. Son atelier d'Ornans fut complètement pillé, son mobilier brûlé, ses collections de toutes sortes qu'il avait amassées depuis de longues années pour aller finir ses jours dans cet endroit, détruites par les Prussiens et par l'armée de Bourbaki. [...] Par surcroît de malheur, on fit mourir sa mère, malheur irréparable, le seul qu'il redoutât, et on désespéra sa famille.

Après avoir fusillé et emprisonné ses sosies, dans l'espoir de l'atteindre, il fut enfin découvert chez un de ses amis, et la récompense sans pareille qu'on lui accorde en ce moment, où il croupit avec les voleurs, c'est qu'on ne continue pas à le fusiller.

Oui, après avoir fait parler d'art, pendant vingt ans en Europe, après avoir perdu une année de son travail, à l'heure qu'il est, il ne lui est pas permis de le reprendre même dans sa prison. Le seul travail auquel il soit autorisé, c'est aux chaussons de lisière. [...]

Un jour, le sculpteur Clésinger, qui est son compatriote, l'envoya chercher par un camarade qui vint le prendre, et le conduisit à Enghien un dimanche matin, résidence du sculpteur. Il ignorait le but de cette visite, mais bientôt après, avant le déjeuner, Clésinger le conduisit devant une espèce de monument qui était dans son jardin, projet dans une réduction de 35 pieds de hauteur, qui était ainsi conçu : deux colonnes corinthiennes couplées reliées entre elles par un panneau, surmontées d'un chapiteau sur lequel était un guerrier à cheval, génie de la guerre.

Ces deux colonnes reposaient sous un soubassement, piédestal carré, aux quatre coins duquel se trouvaient sur la partie supérieure quatre guerriers assis ou debout, adossés aux colonnes jumelles.

Ce projet, lui dit-il, doit être exécuté sur une échelle de 160 pieds de hauteur, et sera le plus haut monument connu, il est destiné à occuper la place de l'Obélisque,

place de la Concorde. C'est un monument que je fais de participation avec l'Empereur qui me préfère à tout sculpteur. [...]

Tout en regardant ce projet, le peintre réfléchissait, puis enfin il dit : Je ne comprends pas bien cette idée à deux points de vue, d'abord pourquoi ces ruines grecques, sur la place de la Concorde, on se croirait non pas en France, mais dans la campagne de l'Illyrie, ensuite pourquoi ce panneau qui les relie, elles menacent ruine ? Puis après, quels sont ces bonshommes qui semblent jouer au pot de chambre sur les quatre coins du piédestal ? [...] Votre idée me paraît mal digérée [...], et si tu crois que ces quatre gaillards-là ont sauvé le monde, tu es aussi fort que l'Empereur sur l'histoire et la philosophie. Et moi, je crois qu'ils l'ont détruit. Vous voulez donc tourner la France en bourrique ? [...] – Mais alors, donne-nous une idée. – Je n'en ai pas, dit le peintre, dans cet ordre de choses. S'il m'en vient une, je te la dirai. Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne crois pas que les monuments doivent dépasser en hauteur les emplacements qu'ils occupent.

On n'était pas au milieu du déjeuner, que le peintre Courbet s'écria : «J'en ai une, mais c'est l'antithèse de la vôtre. La voici, c'est *Le Dernier Canon*. Malheureusement, c'est encore une allégorie. L'absurde mène à l'absurde. Ce canon, qui forme par lui-même une colonne, est gueule en l'air, acculé sur trois boulets placés sur le piédestal ; aux tourbillons qu'il a aux flancs est suspendue une guirlande de fleurs, il est coiffé d'un bonnet phrygien. Sur les panneaux du piédestal, sont des bas-reliefs représentant l'agriculture, le commerce, l'industrie et les arts. Cette idée, dit-il, ne vous conviendra pas, mais elle est plus humaine, plus juste, et surtout plus simple que la vôtre. Et quant à ces sortes de monuments, faites-moi le plaisir de les placer à la porte des villes, dans les Champs-de-Mars ou dans les campagnes. Placés dans des centres civilisés, c'est comme des cheveux sur la soupe. [...]»

[...] Il continua en donnant les corollaires de son idée à propos du déplacement de la Colonne qu'il replaçait en dernier lieu dans le centre de l'esplanade des Invalides, place vide fréquentée surtout par les militaires, et où cette colonne aurait eu la reculée nécessaire pour que l'œil puisse l'embrasser. Placée ainsi, disait-il au Tribunal, elle aura sa signification. Là, du moins, les Invalides pourront voir où ils ont gagné leurs jambes de bois, et quelque grotesque qu'elle soit, elle échappe au ridicule, et à la risée des étrangers, car c'est eux qui l'ont gagnée, et s'ils la trouvent bien, cela suffit. On ne rit pas des drapeaux qui sont à la Chapelle des Invalides.

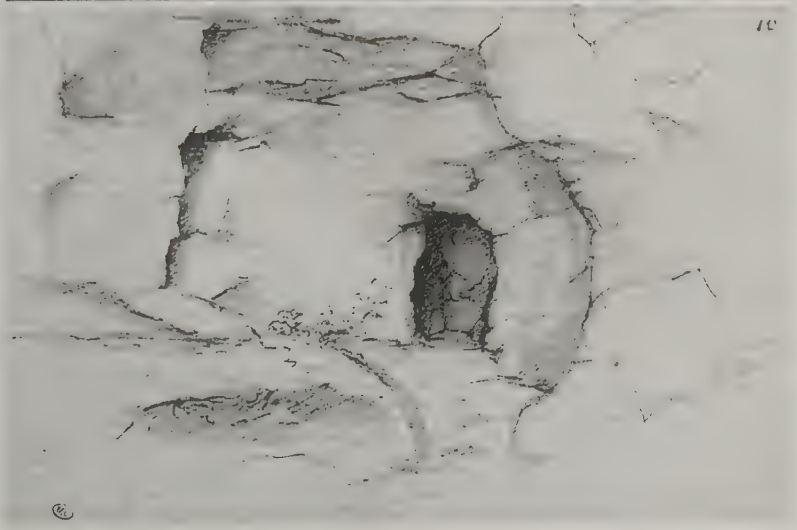
Tandis que, placée sur la place Vendôme, elle blesse les mœurs de ce monde-là, avec lesquelles elle se trouve en contradiction et produit l'effet d'un ruisseau de sang dans un jardin d'agrément.

Transcrit par Aragon
in *L'Exemple de Courbet*,
Cercle d'art, Paris, 1952

Corps-paysages, paysages-corps

Inventaire objectif du réel, l'œuvre de Courbet n'en est pas moins l'expression profondément subjective d'un univers personnel. Des émotions s'y donnent cours, des fantasmes y affleurent, des thèmes s'y entrelacent selon une logique irrationnelle.

Ci-dessus, *L'Origine du monde* (1866); page de droite en haut, *La Femme aux bas* (vers 1861-62); au-dessous, un site comtois dessiné sur le motif dans un album de jeunesse (vers 1843); ci-dessous, la peinture d'André Masson qui recouvrait *L'Origine du monde* chez le psychanalyste Jacques Lacan, avant son entrée au musée d'Orsay.



La Source de la Loue, 1863. Kunsthaus, Zurich.

Les associations ici proposées illustrent la polyphonie du «poème de la nature».

Autant que sur des correspondances thématiques (par exemple entre chevelure, cascade et forêt, ou encore entre vulve et grotte...), l'analogie souvent suggérée par Courbet entre le corps de la femme et le paysage naturel paraît tenir à son choix de points de vue et de partis de composition originaux, donnant la sensation d'être physiquement confronté au corps contemplé, et presque enveloppé par lui. Au lieu de l'observer à distance comme il le ferait d'un site lointain, le spectateur s'y projette comme s'il évoluait au cœur même de la nature. Cette démarche, sensible même dans des nus assez traditionnels, tend à neutraliser la situation de voyeurisme propre à toute peinture de nus et très présente dans celle de Courbet. Ainsi, dans une toile franchement libertine comme La Femme aux bas, *la perspective ménagée par la posture acrobatique de la belle – et certes destinée à émoustiller l'amateur – permet de déployer perpendiculairement au regard les secrets replis qu'une attitude différente aurait dérobés : de même, dans une page d'album, l'explorateur du paysage comtois semble soudainement découvrir l'entrée d'une mystérieuse «Dame verte», à l'aspect et au nom évocateurs.*

L'effet s'intensifie brutalement dans L'Origine du monde. *Concentré sur les attributs sexuels, privé de toute individualité par le sectionnement du visage et des membres, ce tronçon éblouissant n'est qu'une étendue de chair, un paysage vivant offert au contemplateur-explorateur.*

La Source de la Loue, 1864. Kunsthalle, Hambourg.

C'est bien ce qu'a voulu signifier André Masson en peignant sur ce thème une variation très explicite pour le dernier propriétaire privé du tableau, Jacques Lacan.

Les plus belles vues de la source de la Loue, un des sites les plus romantiques de la région d'Ornans et l'un des plus aimés de Courbet, datent de peu de mois avant L'Origine du monde, *et communiquent la même sensation de proximité absolue. Une sensation physique et même charnelle, tant l'épaisse matière des flancs rocheux évoque un tissu organique. Ici, l'imagination, qui flottait à la surface du corps dans les précédentes images, s'introduit en son intérieur. Ce qui émane de ces cavités closes sur elles-mêmes, sans ciel, sans horizon, éclairées comme par phosphorescence plutôt que par une source externe, cadrées sur des bouches d'ombre dont la profondeur dit l'infini du temps géologique, c'est la nostalgie de la poche maternelle et le vertige devant le mystère de la naissance, confondue avec celle du monde même : la rivière, jusque-là souterraine, dont la résurgence constitue la «source» de la Loue baigne un peu plus loin les murs de la maison natale.*

La Source de la Loue, 1864. National Gallery of Art, Washington.

La Source du Lison, 1864. Collection particulière, Düsseldorf.

«Que l'on s'imagine un gigantesque rocher à pic, aux couleurs variées, surmonté d'une forêt. A une certaine hauteur s'ouvre une excavation profonde comme une voûte d'église et soutenue comme elle par des piliers; au fond de ce gouffre, une source d'eau azurée [...], tombant par une cascade jusqu'à la base du rocher...»

Max Claudet,
compagnon de voyage de Courbet
dans le Jura en 1864

Le Puits-Noir, 1865. Musée des Augustins, Toulouse.

Puits-*Noir*, Creux-*Billard*, Gour *de Conches (gour, du latin* gurges, *«gouffre d'eau»), grotte Sarrasine, grotte de Plaisir-Fontaine, autres grottes d'où surgissent les sources du Lison et de la Loue..., tous ces sites caverneux dont Courbet répète l'image dans les années 1860 déclinent le paradigme du corps, fantasmatiquement exploré dans ses profondeurs : viscères, veines, muqueuses... Parfois, comme l'a montré Hélène Toussaint, des visages ou des formes animales s'y ébauchent, à la manière des paysages zoomorphes du maniérisme. Mais l'univers viscéral de ces tableaux annonce encore mieux celui de surréalistes comme Ernst, Tanguy ou Masson.*

Le Gour de Conches, 1864. Musée des Beaux-Arts, Besançon.

Querelles du réalisme

Si l'apport de Courbet à l'histoire de l'art ne se réduit pas à la notion de réalisme, c'est bien sur la représentation véridique du réel qu'il a expressément fondé sa doctrine, et c'est en confrontant cet objectif à l'idéalisme de ses confrères – un idéalisme ambigu et polymorphe, mais âprement défendu car solidaire de l'ordre établi – qu'il a opéré sa trouée. Rien d'étonnant si les discours dont il a été l'objet ont surtout porté sur ce conflit entre réalisme et idéalisme, et s'ils ont pris une virulence peu commune dans la littérature esthétique.

Il n'est pas excessif de parler de «querelles» du réalisme (pour étendre la formule d'Aragon lors des débats sur le «réalisme socialiste»), à propos des polémiques où Courbet tient la vedette depuis 1850, et qui rebondissent encore aujourd'hui.

Pour sa part, mentionnant un jour le mot «réalisme» dans une lettre à Champfleury, Courbet ajoute, avec une pointe d'agacement : «puisque réalisme il y a ...» Comme il le rappelle dans le texte reproduit à droite, «les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses».

Un maniérisme en laid

Longtemps, toute imitation «brute» s'est heurtée chez les champions du Beau idéal à un rejet sans appel. Du temps de Courbet, ce strict idéalisme s'est bien relâché, et Théophile Gautier, bon représentant d'un goût classique libéralisé, peut citer dans son Salon *de 1850-1851 les grands peintres de la réalité du XVIIe siècle face aux maîtres de la Renaissance italienne. Mais pour opposer à ces «réalistes simples» le «maniérisme en laid» de Courbet, qui, loin de se borner à reproduire le réel, l'enlaidirait systématiquement.*

De tout temps il a existé, en peinture, deux écoles : celle des idéalistes et celle des réalistes. La première ne voit, dans les formes que la nature met à sa disposition, que des moyens d'exprimer l'idéal, c'est-à-dire le beau. Elle peint d'après un type intérieur, et ne se sert du modèle que comme d'un dictionnaire; elle choisit, ajoute et retranche, cherchant au-delà de ce qui est ce qui devrait être; d'éléments épars elle crée l'harmonie, et sous l'humain elle fait transparaître le surhumain. [...] La seconde, prenant le moyen pour le but, se contente de l'imitation rigoureuse et sans choix de la

nature. Elle accepte les types comme ils sont et les rend avec une trivialité puissante. L'autre école a l'âme, celle-là a la vie. Dans l'école idéaliste, il faut ranger les Grecs, les grands artistes de la renaissance italienne, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, tous ceux qui ont cherché le beau; dans l'école réaliste, les Flamands et les Espagnols, Jordaens, Ribera et autres peintres, plus soucieux de la vérité que de la beauté.

M. Courbet appartient à cette seconde école, mais il s'en sépare en ce qu'il semble s'être posé un idéal inverse de l'idéal habituel : tandis que les réalistes simples se contentent du fac-similé de la nature telle qu'elle se présente, notre jeune peintre, parodiant à son profit le vers de Nicolas Boileau Despréaux, paraît s'être dit : «Rien n'est beau que le laid, le laid seul est aimable.»

Les types vulgaires ne lui suffisent pas; il y met un certain choix, mais dans un autre sens il outre à dessein la grossièreté et la trivialité. Boucher est un maniériste en joli, M. Courbet est un maniériste en laid; mais tous deux sont des maniéristes, chacun *flatte* la nature à sa façon; l'un lui prête des grâces l'autre des disgrâces qu'elle n'a pas.

Théophile Gautier,
La Presse, 15 février 1851

Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues.

Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.

J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de *l'art pour l'art*. Non! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.

Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.

G. C.

Manifeste placé en prologue au catalogue de la grande exposition de Courbet en marge de l'Exposition universelle de 1855.

Enjeux sociaux

Cependant, sous les purs concepts esthétiques, le public et la critique perçoivent distinctement les enjeux sociaux, et leur réaction devant le réalisme de Courbet dépend donc souvent de leur position politique. Toujours au Salon de 1850, voici tour à tour les commentaires d'un légitimiste puis d'un socialiste :

Toute la Bohème rouge affecte d'être en extase devant une croûte qui décore le salon carré. Cela représente un enterrement, – un enterrement, en effet, de toutes les croyances, de la religion, de la poésie, et surtout la vérité [sic], quoique ces messieurs aient baptisé ce nouveau style du nom de *réalisme*.

Figurez-vous [...] une scène de socialisme, une sorte de prédication du néant, et vous concevrez l'enthousiasme de la secte. Il faut espérer que, sous prétexte de réalisme, quelque peintre de la même école représentera bientôt un fumier. Il trônera dessus, et les bohémiens de la sociale danseront tout autour.

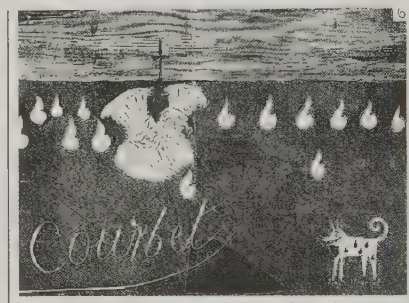
Augé, *Le Corsaire*, 28 février 1851
(cité par Patrick Le Nouëne)

Le héros du drame moderne est plus grand que les rois et les demi-dieux, c'est l'homme, l'homme de tous les temps et de tous les pays, le peuple, c'est-à-dire l'humanité [...]. Voici que le prolétaire reçoit les honneurs de la toile, réservés jusqu'à présent aux héros et aux potentats [...]. Lorsque le peuple sera plus beau, ses portraits seront plus agréables à voir; toujours est-il que c'est lui désormais qu'il faut peindre.

Sabatier-Ungher,
La Démocratie pacifique,
5 janvier et 2 mars 1851
(cité par Patrick Le Nouëne)

Bien que républicain (il est vrai modéré et bientôt rallié à l'Empire), Champfleury écarte toute interprétation politique des tableaux de 1850, tout en soulignant leur valeur de témoignage social. Comme Gautier, il s'en tient à une approche esthétique, mais avec plus d'audace : leur «laideur» est celle de la réalité même. Le texte suivant date de 1861, mais reprend des passages d'un article de février 1851.

Aujourd'hui il est convenu de rechercher si la plume du romancier est entachée de communisme, si la mélodie est saint-simonienne, si le pinceau est égalitaire. Il n'y a pas l'ombre de socialisme dans l'*Enterrement à Ornans*; et il ne suffit pas de peindre des casseurs de pierres pour me montrer un vif désir d'améliorer le sort des classes ouvrières. [...]



Les fameux bedeaux tiennent la vedette dans cette caricature de *L'Enterrement* par Bertall, parue dans *le Journal pour rire* (1851). A droite, *Les Demoiselles de village*, toujours vues par Bertall et dans le même journal (1852).

Malheur aux artistes qui veulent enseigner par leurs œuvres, ou s'associer aux actes d'un gouvernement quelconque. Ils peuvent flatter pendant cinq minutes les passions de la foule; mais ils ne rendent que des actualités. [...] Heureusement M. Courbet n'a rien voulu prouver par son *Enterrement*. C'est la mort d'un bourgeois qui est suivi à sa dernière demeure par d'autres bourgeois. On sait que ce tableau n'est pas un portrait de famille; quel est le vigneron assez riche pour commander une toile si importante? C'est simplement, comme je l'ai vu imprimé sur des affiches, quand M. Courbet exposait ses tableaux à Besançon et à Dijon, le *Tableau historique d'un enterrement à Ornans*. Il a plu au peintre de nous montrer la vie domestique de petite ville; il s'est dit que des robes d'indienne et des habits noirs valaient les costumes espagnols, les dentelles et les plumets Louis XIII, les armures moyen-âge, les paillettes de la régence, et il s'est jeté avec le courage d'un bœuf dans cette immense toile, sans exemple jusqu'ici. [...]

Quant à la laideur prétendue des bourgeois d'Ornans, elle n'a rien d'exagéré; c'est la laideur de la province, qu'il importe

de distinguer de la laideur de Paris. Tout le monde s'écrie que les bedeaux sont ignobles. Parce qu'il y a un peu de vin dans leurs trognes... La belle affaire ! Le vin donne un brevet à ceux qui l'aiment, et il colore d'un rouge puissant le nez des buveurs ; c'est la décoration des ivrognes. Jamais un nez rouge n'a été un objet de tristesse. Ceux-là qui ont le nez rouge ne baissent pas la tête en signe de honte ; d'ordinaire ils la relèvent, convaincus qu'ils inspirent de la joie à leurs concitoyens. Les bedeaux d'Ornans sont vêtus de robes rouges et de toques, comme des présidents de la Cour de cassation ; et c'est ce qui a indigné quelques gens *sérieux*, qui, dans leur erreur, s'indignaient de voir des *magistrats* porteurs de pareils nez. On ne se trompe pas de la sorte. Les juges, quoique en dehors des tribunaux ils soient rarement plaisants, n'offrent pas de ces figures vineuses où l'œil et l'oreille, indifférents aux choses extérieures, semblent prêter grande attention à des fumées intérieures. Chaque profession a son nez ; et il faut être bien pauvre d'idées physiognomoniques pour donner le nez d'un bedeau à un magistrat. [...]

M. Courbet pourrait dire à ses juges qui tiennent la plume : j'accorde que mes bedeaux ne sont pas des Antinoüs, je suis même persuadé que Winckelmann ne disserterait pas sur mon tableau à cause de la *bassesse* de quelques personnages ; mais la beauté n'est pas commune en France. Vous, critiques, qui dites comprendre le *beau*, allez vous regarder dans une glace et osez imprimer que votre figure est conforme aux *Caractères des nobles passions* de l'illustre M. Le Brun. M. Courbet peut citer hardiment trois têtes de femmes, les enfants, le fossoyeur et bien d'autres figures, comme type du Beau moderne, que les bedeaux emporteront la balance et feront déclarer l'*Enterrement d'Ornans* le chef-d'œuvre du *laid*. Est-ce

la faute du peintre si les intérêts matériels, si la vie de petite ville, si les égoïsmes sordides, si la mesquinerie de province impriment leurs griffes sur la figure, éteignent les yeux, plissent le front, hébètent la bouche ? Beaucoup de bourgeois sont ainsi ; M. Courbet a peint des bourgeois.

Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1861

Une caricature théâtrale

Après Les Demoiselles de village, *qui semblent annoncer un réalisme assoupli, la contre-attaque se fait parfois moins hargneuse, mais l'idéalisme est loin de rendre les armes. Ce fragment d'un spectacle satirique de 1852 met en scène un «disciple» de Courbet. Il fait penser aux innombrables caricatures de ses œuvres parues entre 1850 et 1855.*

Réalista

Je suis un réaliste.
Et contre l'idéal je dresse ma baliste.
J'ai créé l'art bonhomme, enfantin et naïf,
Sur les autels de qui j'égorge le poncif.
Rubens, poncif ! Rembrandt, Poussin,
poncifs ! Corrège
Et Raphaël, poncifs qu'on ânonne
au collège !
Hors moi, tout est poncif !

Aristophane.
Vous m'étonnez.
Réalista.
Le ciel
Vous doua mal. Je vous l'ai dit. Je fais réel,
J'ai rayé tous les noms de votre ancienne liste,
Et ma réalité, c'est d'être réaliste. [...]
Xanthias
Il sait qu'un chat
Est un chat, c'est très fort.
Réalista.
Que votre erreur est triste !
Faire vrai, ce n'est rien pour être réaliste :
C'est faire laid qu'il faut ! Or, Monsieur, s'il vous plaît,
Tout ce que je dessine est horriblement laid !
Ma peinture est affreuse, et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie !
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de tarasque et de coquecigrues,
Les durillons, les cors aux pieds et les verrues !
Voilà le vrai.
Aristophane
Sans doute, oui, comme les huissiers,
Et la peste.
Réalista.
Monsieur, il faut que vous puissiez
Juger. [...]
Voyez, mon maître a fait les *Péronnelles De village*! On dirait de vieux polichinelles !
Elles ont toutes trois des fronts désordonnés
Et des pommes de terre à la place du nez.
Les vaches dans le fond – c'est ce dont il se pique –
Paraissent d'une taille assez microscopique.
Aristophane
O peuple malheureux qu'un vertige a séduit,
Est-ce là qu'en effet votre art en est réduit ?...

Théodore de Banville et Philoxène Boyer, *Le Feuilleton d'Aristophane, comédie satirique, en vers*, Paris, 1853 (cité par Prosper Dorbec)

Réalisme et surnaturalisme

*Bien différent de l'idéalisme classique, qui se réfère à un idéal abstrait d'harmonie, il y a un idéalisme romantique – ou, pour citer Baudelaire, «surnaturaliste» –, qui voit dans le réalisme de Courbet une machine de guerre contre l'imagination, elle-même conçue comme force de métamorphose et d'évasion. Les plus notables représentants en sont Delacroix, qui admire la puissance plastique des tableaux du Salon de 1853 (*Les Baigneuses, La Fileuse *et* Les Lutteurs*) mais juge Courbet incapable de «pensée», et Baudelaire, que Courbet a aimé, qui l'a marqué de ses idées, dont l'imagination s'apparente parfois tant à la sienne, et qui, hélas, est resté aveugle à son génie poétique.*

– Des lutteurs avec des varices comme ça ! Molière a bien raison : La peste soit de *la varice* et des MM. Courbet !

J'avais été, avant la séance, voir la peinture de Courbet. J'ai été étonné de la vigueur et de la saillie de son principal tableau; mais quel tableau! quel sujet! La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables [...]. Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint qui couvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. Elle fait un geste qui n'exprime rien, et une autre femme, que l'on suppose sa servante, est assise par terre occupée à se déchausser. On voit là des bas qu'on vient de tirer : l'un d'eux, je crois, ne l'est qu'à moitié. Il y a entre ces deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre. [...]

Il y a aussi une *Fileuse* endormie, qui présente les mêmes qualités de vigueur, en même temps que d'imitation. Le rouet, la quenouille, admirables; la robe, le fauteuil, lourds et sans grâce. Les *Deux Lutteurs* montrent le défaut d'action et confirment l'impuissance dans l'invention. [...]

O Rossini! O Mozart! O les génies inspirés dans tous les arts, qui tirent des choses seulement ce qu'il faut en montrer à l'esprit! Que diriez-vous devant ces tableaux?

Eugène Delacroix,
Journal, 15 avril 1853

M. Courbet [...] est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du grand maître de la tradition raphaélesque [Ingres], à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de singulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. [...] Mais la différence est que le sacrifice

Caricaturés pour *le Journal pour rire* au Salon de 1853, cette fois par Nadar : à gauche, *les Lutteurs*; à droite, *les Baigneuses*, alias *la Terrible Savoyarde*.

héroïque que M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaélesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate. Dans leur guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation.

Charles Baudelaire,
Le Portefeuille, 12 août 1855

Relances : Champfleury, Proudhon, Castagnary

La place nouvelle de la nature dans les sujets de Courbet après 1855 n'est guère du goût des premiers admirateurs de son réalisme, comme Champfleury, qui l'exhorte à se faire le peintre de la révolution industrielle. C'est ce qu'il appelle «l'art démocratique»... mais Courbet a de la démocratie une tout autre conception!

Un grand artiste donne une valeur à tout ce que touche son pinceau ; mais l'homme est plus intéressant que l'animal, et ceux qui se sont voués exclusivement à la représentation des poules ou des brebis sont des artistes inférieurs.

Courbet n'en restera pas là. Il a le génie des grandes machines. [...] Il appartient à un siècle préoccupé par les idées industrielles ; qu'il montre à l'industrie l'appui qu'elle peut trouver dans l'Art. [...] Le dix-neuvième siècle n'a trouvé un style architectural que dans la construction des halles et des chemins de fer. Pourquoi Courbet, par un effort nouveau, ne tenterait-il pas de grandes décorations pour les gares de chemins de fer ? Si des fresques peuvent être appliquées quelque part, c'est dans un tel endroit, où l'homme chasserait l'ennui de l'attente en regardant les grands développements industriels qu'a apportés la vapeur. [...] Il n'y a rien de plus beau que la machine à vapeur dans le paysage ; et, après la représentation de l'homme, qui connaît mieux la nature que le peintre qui, aujourd'hui retiré dans la ville d'Ornans, que son génie a illustrée, médite, travaille et vit au sein de cette nature, la meilleure des conseillères ?

Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1861

En fait, dans tout une part de son œuvre, Courbet continue à rendre compte de l'état de la société avec une acuité critique qui fait l'admiration de Proudhon, défenseur intransigeant du réalisme social. Mais le philosophe se laisse entraîner au-delà des intentions du peintre (qui n'en appréciait pas moins ses gloses) et dégage parfois de ses tableaux des messages trop précis. D'où la protestation de Zola, non moins attaché à l'esthétique réaliste mais convaincu que la peinture n'a rien à voir avec les idées. Son article de 1866 amorce une nouvelle «querelle» : le réalisme n'est plus rejeté au nom de l'imagination ou d'une beauté abstraite, mais nié dans sa portée critique au profit de ce qu'on appellera bientôt la «peinture pure».

La pauvreté vous chagrine ; ce labeur de cheval aveugle attaché au manège vous fait mal à voir. Vous admettez la tragédie, les infortunes éclatantes, le malheur héroïque ; mais vous demandez s'il est de la dignité de l'art de reproduire ces vulgaires souffrances. [...]

Et voilà justement en quoi consiste votre erreur, l'erreur de toutes les écoles d'art depuis le commencement du monde : vous voulez séparer ce qui est de soi inséparable, la lumière des ténèbres, l'esprit de la matière, la forme de la substance, la beauté de la laideur, le plaisir de la peine, l'art de la science et de l'industrie, l'idéal de la conscience, la jouissance du travail et de la maladie, la liberté de la servitude, la vie de la mort, la gloire de l'humiliation. Vous ne savez pas que la vie humaine se compose incessamment de l'union de ces contraires, mêlés à diverses doses. Vous vous êtes fait un type des dieux et un type de l'homme, un type de l'aristocrate et

M. Proudhon travaillant désormais aux tableaux anti-religieux de M. Courbet.

Le Retour de la conférence était fort au goût de Proudhon, qui l'a commenté et passe pour l'avoir inspiré. Cette photographie est tout ce qui reste du grand tableau refusé au Salon de 1863.

un type de l'esclave ; vous avez rêvé une existence de perfection et de béatitude, et une autre de damnation et de supplice ; et vous avez dit : Ceci est l'Idéal, le Paradis, l'Art ; et cela est la Réalité, la Barbarie, l'Enfer. Et vous avez ainsi proscrit les neuf dixièmes du genre humain, vous réservant l'idéal et les condamnant au travail. Nous rejetons vos catégories égoïstes ; nous prétendons que l'art doit tout embrasser, à peine d'infamie pour lui et pour vous. [...]

Les Demoiselles de la Seine font pendant et contraste aux *Casseurs de pierres* ; l'un des deux tableaux explique l'autre, le complète et le justifie. Tous deux sont dans la réalité, et tous deux puissants par l'idéal ; il suffit, pour s'en convaincre, de s'arrêter quelques minutes à les considérer tour à tour. D'après les principes que nous avons développés, les deux sujets sont également du domaine de l'art. Demandez-vous cependant, après vous être rendu compte de votre double impression, laquelle de ces existences, celle de ces malheureux journaliers ou celle de ces élégantes, vous semble la plus antiesthétique, la plus démoniaque, sinon au point de vue de la misère matérielle, du moins à celui de la misère morale et de ses effroyables débordements. Ces deux femmes vivent dans le bien-être, entourées de tout ce que les arts de luxe peuvent ajouter de raffinements à l'existence. Elles cultivent ce qu'on appelle l'idéal ; elles sont jeunes, belles, délicieuses ; elles savent écrire, peindre, chanter, déclamer ; ce sont de vraies artistes. Mais l'orgueil, l'adultère, le divorce et le suicide, remplaçant les amours, voltigent autour d'elles et les accompagnent ; elles les portent dans leur douaire ; c'est pourquoi, à la fin, elles paraissent horribles. *Les Casseurs de pierres*, au rebours, crient par leurs haillons vengeance contre l'art et la

société; au fond, ils sont inoffensifs, et leurs âmes sont saines. [...]

Je demande si de telles conceptions ne sont pas dans la vraie donnée de l'art; si ce n'est pas du plus haut idéalisme, de cet idéalisme qui, au lieu de s'ériger en religion, double sa puissance en se mettant au service de la philosophie et de la morale.

Pierre-Paul Proudhon,
Du Principe de l'art et de sa destination sociale, Paris, 1865

Le Courbet de Proudhon est un singulier homme, qui se sert de son pinceau comme un magister de village se sert de sa férule. La moindre de ses toiles, paraît-il, est grosse d'ironie et d'enseignement. Ce Courbet-là, du haut de sa chaire, nous regarde, nous fouille jusqu'au cœur, met à nu nos vices; puis, résumant nos laideurs, il nous peint dans notre vérité, afin de nous faire rougir. N'êtes-vous pas tenté de vous jeter à genoux, de vous frapper la poitrine et de demander pardon? Il se peut que Courbet en chair et en os ressemble par quelques traits à celui du publiciste; des disciples trop zélés et des chercheurs d'avenir ont pu égarer le maître, et il y a, d'ailleurs, toujours un peu de bizarrerie et d'étrange aveuglement chez les hommes d'un tempérament entier; mais avouez que si Courbet prêche, il prêche dans le désert, et que s'il mérite notre admiration, il la mérite seulement par la façon énergique dont il a saisi et rendu la nature. [...]

Il m'a été donné de voir, rue Hautefeuille, dans l'atelier du maître, certains de ses premiers tableaux. [...] Les types étaient vrais sans être vulgaires; les chairs, fermes et souples, vivaient puissamment; les fonds s'emplissaient d'air et donnaient aux figures une vigueur étonnante. La coloration, un peu sourde, a une harmonie presque douce, tandis que la justesse des tons et l'ampleur du métier établissent les plans et font que chaque détail a un relief étrange.
En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques, d'une seule masse, bâties à chaux et à sable, réelles jusqu'à la vie et belles jusqu'à la vérité. Courbet est le seul peintre de notre époque; il appartient à la famille des faiseurs de chair, et a pour frères, qu'il le veuille ou non, Véronèse. Rembrandt, le Titien.

Proudhon a vu comme moi les tableaux dont je parle, mais il les a vus autrement, en dehors de toute facture, au point de vue de la pensée pure. Une toile, pour lui, est un sujet; peignez-la en rouge ou en vert, que lui importe! Il le dit lui-même, il ne s'entend en rien à la peinture, et raisonne tranquillement sur les idées. Il commente, il force le tableau à signifier quelque chose; de la forme, pas un mot.

Émile Zola, *Mes Haines*, Paris, 1866

En revanche Castagnary – homme de progrès comme Proudhon et Zola, mais connaisseur bien plus averti – ne voit pas de contradiction entre le génie pictural de Courbet et sa fidélité aux postulats réalistes : une représentation objective – fondement, selon lui, d'un art véritablement démocratique – et un propos social généreux et pénétrant. Cette pensée restée proche de l'humanisme de 1848 paraît quelque peu désuète cinq ans après Olympia *de Manet et moins de sept ans avant la première exposition impressionniste.*

Vous vous trouvez, au Salon, en face d'un tableau, paysage ou figure, il n'importe, comment allez-vous vous y prendre pour le juger? [...]
N'est-ce pas que votre terme de comparaison c'est la nature réelle, la vie qui vous entoure, les formes que vous êtes habitué de voir, les couleurs dont vous avez reçu les impressions? S'agit-il

« Dans cette fourmilière de tartines banales ou prétentieuses qui encombrent le Salon, le peintre d'Ornans donne son coup de trique, et l'on respire devant ces deux toiles : un petit paysage qui est une perle et un *Mendiant d'Ornans*, qui est le dernier mot de la lumière. Continuez ainsi chaque année, bon maître, et que ceux qui sont nés peintres vous suivent, car vous êtes bien loin devant tous, vous qui voyez juste et qui peignez sincèrement ! »

André Gill, *Le Salon pour rire, 1868*

d'un paysage ? immédiatement vous évoquez la campagne. Vous savez les manières d'être des bois, des prés, des champs, les tons du rocher sous la lumière, de l'eau sous la verdure, et la germination des mousses, et les attitudes des chênes, et toutes les allures de la vie végétative se déployant librement sous la splendeur du ciel. Plus les accents de vérité fournis par le peintre éveilleront en vous d'images justes et précises, plus vous vous sentirez porté à admirer son œuvre. [...] Vous examinez si, les conditions spéciales de son sujet étant données, le peintre a été exact, naturel, observateur consciencieux et traducteur limpide ; et si, tout en résolvant ces difficultés premières, il a pu encore par surcroît se montrer pittoresque et vrai dans son dessin, harmonieux et vrai dans sa couleur. [...]

Cette méthode est bien simple, n'est-ce pas ? elle paraît bien naturelle, bien certaine. Eh bien ! cette méthode est une révolution aussi grosse que le naturalisme lui-même, qui d'ailleurs s'en aide et en bénéficie. [...]

Plus rien ne survit de toutes les conceptions chimériques dont pendant soixante ans s'est bercée la peinture française. L'art de notre époque se glorifie de rester contemporain par le fond et par la forme. Toutes les manifestations de la vie présente dans ses rapports avec l'individu, avec la société, avec la nature, sont entrées dans son domaine. Universel par son objet, il est encore universel par sa destination : il s'adresse à tous, puisque tous peuvent le comprendre et le juger, d'emblée, directement, sans intermédiaire, rien qu'en comparant les créations qu'il propose aux créations que la vie réalise tous les jours sous nos yeux, et qui ont déposé leur image dans notre esprit. C'est en ce sens, non en un autre, que l'art est devenu, devient et restera éternellement démocratique. [...]

Que pensez-vous de ce sujet [*L'Aumône d'un mendiant*] ? Est-il assez âpre et assez doux ? assez douloureux et assez charmant ? vous pénètre-t-il ? s'impose-t-il à votre esprit ? réunit-il les conditions majeures que vous avez l'habitude de demander aux œuvres élevées ? Et pourtant il est tiré de la vie réelle.

Ce que le peintre raconte en termes si précis, il l'a vu. Croyez-moi donc, la vie réelle contient toutes les poésies ; il ne s'agit que de les en dégager. Heureux celui qui possède un outil assez sûr pour arriver à ce résultat, et qui peut sous des formes visibles exprimer ce qu'il ressent ! Quelquefois, tout en croyant n'écrire

qu'un épisode particulier, il s'élève à la hauteur d'une vérité générale.

Dans le tableau que vous avez sous les yeux, n'y a-t-il pas comme un bizarre pressentiment de l'avenir ? Ce pauvre faisant l'aumône à un pauvre, n'est-ce pas la conclusion des grands désastres financiers et industriels ? Qui oserait dire que, dans son atelier de la rue Hautefeuille, Courbet n'a pas tiré l'horoscope de la France à venir ? Il ne faut pas médire des instinctifs, ils sont prophètes quelquefois.

Castagnary, «Salon de 1868», *Salons*, I, *1857-1870*, Paris, 1892

Réalisme et «nouvelle peinture»

Manet et les impressionnistes sont à leur façon des réalistes et doivent beaucoup à Courbet. Mais ils donnent du réalisme une version bien différente, plus sensible aux aspects fugaces de la nature, plus ouverte à l'agitation de la vie moderne, plus dégagée des traditions picturales dont il reste pénétré. C'est ce que disent, chacun à sa façon, les textes suivants, le premier par un illustre représentant de cette «nouvelle peinture», Cézanne (dont les propos très admiratifs sont rapportés par son ami Gasquet), les autres par trois de ses défenseurs : Zola, Fénéon et Huysmans.

Moi – [...] Courbet est le grand peintre du peuple.

Cézanne – Et de la nature. Son grand apport, c'est l'entrée lyrique de la nature, de l'odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, dans la peinture du dix-neuvième siècle, le murmure des pluies, l'ombre des bois, la marche du soleil sous les arbres. La mer. Et la neige, il a peint la neige comme personne ! J'ai vu, chez votre ami Mariéton, la diligence dans les neiges, ce grand paysage blanc, plat, sous le crépuscule grisâtre, sans une aspérité, tout ouaté... C'était formidable, un silence d'hiver. Comme *L'Hallali* du musée de Besançon, où les personnages sont peut-être un peu théâtraux, mais qui me rappellent, sans être écrasés, avec leurs vestons de chasse, les chiens, la neige, le valet, qui me rappellent la manière pompeuse, l'héroïsme, le faire des maîtres, qu'est-ce que vous voulez ? Et le couchant du *Cerf* à Marseille, la bande sanguinolente, la mare, l'arbre qui fuit avec la bête, dans les yeux de la bête... Tous ces lacs savoyards avec le clapotement de l'eau, la brume qui monte des rives, enveloppe les montagnes... les grandes *Vagues*, celle de Berlin, prodigieuse, une des trouvailles du siècle, bien plus

C'est en dehors des impressionnistes proprement dits que l'influence de Courbet s'exerce le plus directement. *L'Ex-voto* de Legros (1860) est clairement dérivé d'*Un enterrement à Ornans*.

palpitante, plus gonflée, d'un vert plus baveux, d'un orange plus sale, que celle d'ici, avec son échevèlement écumeux, sa marée qui vient du fond des âges, tout son ciel loqueteux et son âpreté livide. On la reçoit en pleine poitrine. On recule. Toute la salle sent l'embrun...

Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1921

Courbet était un maître ouvrier qui a laissé des œuvres impérissables, où la nature revit avec une puissance extraordinaire. Mais, derrière lui, le mouvement a

continué, comme il continue en littérature, derrière Stendhal, Balzac et Flaubert. Des artistes sont venus qui, sans avoir certainement la solidité et la beauté d'exécution de Courbet, ont élargi la formule, en faisant une étude plus approfondie de la lumière, en bannissant davantage encore les recettes d'école. Au fond, comme ouvrier peintre, Courbet est un magnifique classique, qui reste dans la plus large tradition des Titien, des Véronèse et des Rembrandt. Les véritables révolutionnaires de la forme apparaissent avec M. Edouard Manet, avec les impressionnistes, MM. Claude Monet, Renoir, Pissarro, Guillaumin, d'autres encore.

Emile Zola,
«Le Naturalisme au Salon», *Le Voltaire*,
19 juin 1880
(cité par Denys Riout)

Les envois de M. Claude Monet [...] sont des impressions de nature fixées dans leur instantanéité par un peintre dont l'œil apprécie vertigineusement toutes les données d'un spectacle et décompose spontanément les tons.

Ces mers, vues d'un regard qui y tombe perpendiculairement, couvrent tout le rectangle du cadre; mais le ciel, pour invisible, se devine : tout son changeant émoi se trahit en fugaces jeux de lumières sur l'eau. Nous sommes un peu loin de la vague de Backuysen, perfectionnée par Courbet, de la volute de tôle verte se crêtant de mousse blanche dans le banal drame des tourmentes.

Félix Fénéon, «L'Impressionnisme aux Tuileries», *L'Art moderne*, Bruxelles,
19 septembre 1886
(cité par Denys Riout)

Artiste puissant et isolé, sans précédents avérés, sans lignée qui vaille, M. Degas suscite encore dans chacun de ses tableaux la sensation de l'étrange exact, de l'invu si juste qu'on se surprend d'être étonné, qu'on s'en veut presque; son œuvre appartient au réalisme, tel que ne pouvait le comprendre la brute que fut Courbet, mais tel que le conçurent certains des Primitifs, c'est-à-dire à un art exprimant une surgie expansive ou abrégée d'âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours.

Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, 1889
(cité par Denys Riout)

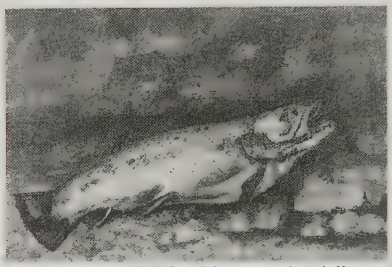
Nouvelles offensives idéalistes

Jugé archaïque auprès de la modernité impressionniste, le réalisme de Courbet redevient franchement l'ennemi dans la réaction idéaliste des années 1880. L'année même où paraît ce manifeste antiréaliste qu'est A Rebours, *l'entrée au Louvre d'*Un enterrement à Ornans *provoque une philippique du «sâr» Péladan, flamboyant porte-drapeau du symbolisme, pour qui Courbet est le repoussoir de son héros, Gustave Moreau.*

Admettre l'*Enterrement d'Ornans* au Louvre, c'est un reniement de toute l'esthétique: ou M. Gustave Moreau, le peintre mythique, ou M. Gustave Courbet, le peintre réaliste, se trompe. Approuver *Le Retour de la Conférence*, c'est nier *La Chute de Phaéton* et la *Salomé*, et qui donc oserait mettre en présence le rustre, le bon ouvrier de la palette et le radieux Prospero, peintre du rêve et de l'ineffable?

Joséphin Péladan, *L'Artiste*, 1884
(cité par Pierre Courthion)

Trente ans plus tard, c'est une autre forme d'idéalisme qui s'affirme dans le cubisme, non pour nier la réalité empirique mais pour l'assujettir à l'intellect. Dès les premières lignes de leur célèbre manifeste, les théoriciens du mouvement, Gleizes et



Porte-drapeau de la résistance néo-réaliste au cubisme, Dunoyer de Segonzac fut l'heureux possesseur d'une *Truite* de Courbet. Il croyait imiter celui-ci dans ses propres *Buveurs* de 1910.

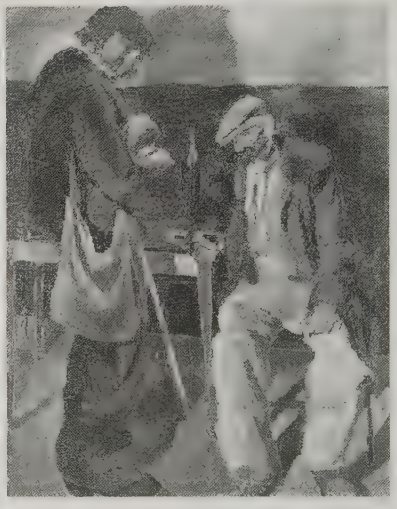
Metzinger, se réfèrent au réalisme de Courbet comme à l'antithèse de leur propre démarche.

Pour évaluer l'importance du cubisme, il faut remonter à Gustave Courbet.

Ce maître – après que David et Ingres eurent magnifiquement conclu un idéalisme séculaire –, au lieu de se prodiguer, à l'exemple des Delaroche et des Deveria en redites serviles, inaugura une aspiration réaliste dont participent tous les efforts modernes. Mais il demeura l'esclave des pires conventions visuelles. Ignorant que pour découvrir un rapport vrai il faut sacrifier mille apparences, il accepta sans nul contrôle intellectuel tout ce que sa rétine lui communiquait. Il ne soupçonna pas que le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée, et que les objets qui nous frappent avec le plus de force ne sont pas toujours ceux dont l'existence est la plus riche en vérités plastiques.

La réalité est plus profonde que les formulaires académiques, et plus complexe aussi. Courbet fut celui qui contemple l'Océan pour la première fois et qui, diverti par le jeu des flots, ne songe pas aux profondeurs.

Albert Gleizes et Jean Metzinger,
Du Cubisme, Paris,1912



Réalisme et néo-réalismes

De réaction en réaction, le jeu de balancier de l'art moderne provoque en France plusieurs «retours» à Courbet, dont se réclament tour à tour les multiples vagues néo-réalistes des années vingt, puis trente, puis cinquante… Chacune fait son choix dans l'héritage sans l'assumer en totalité. Comme son cher Dunoyer de Segonzac, Claude Roger-Marx réprouve les prétentions à la pensée de Courbet mais admire sa force «primaire», où il trouve «d'utiles antidotes» contre les «abstractions» de l'avant-garde. Au temps du Front populaire puis après la Libération, les tenants d'un art engagé voient dans le réalisme de Courbet la caution du «réalisme socialiste». Il n'est jusqu'à Bernard Buffet qui ne s'y projette et n'en donne sa version «misérabiliste». Picasso lui-même, dans ses années de communisme militant, rend hommage aux Demoiselles des bords de la Seine… *mais sans concession au pseudo-réalisme du Parti.*

On ne peut dire [...] que Courbet ait apporté à la peinture française un accent imprévu. Corot, dans sa douceur, est autrement révolutionnaire; c'est lui qui définit une nouvelle sensibilité, qui découvre de nouveaux ciels. Courbet emprunte au présent ses costumes et ses types, mais il ne nous apprend rien sur l'homme; il se nourrit de la même chair que ses plus illustres devanciers; à la terre, qu'il foule avec joie, il ne demande aucun secret. Il regarde la vie avec un immense appétit, mais sans amour : nous admirons sans être touchés. [...]

C'était une voix admirable, et pareille à celle de certains ténors qui, sans être émus, touchent au sublime par la puissance et par la justesse de leurs moyens naturels. Nous manquons, en peinture, de ces grands «sujets». L'intelligence, la finesse, le goût, l'inquiétude ne remplacent pas cette force élémentaire que Courbet trouvait dans son physique même. Admirons ce lutteur qui gonfle sans effort biceps et pectoraux. A côté de lui, ceux mêmes que nous chérissons entre tous – un Delacroix, un Renoir – semblent un peu chétifs et presque efféminés. Faisons, pour l'instant, abstraction de nos préférences. Mettons-nous au vert avec Courbet. Mangeons de sa viande. Respirons son fumier. Ce séjour dans un climat qui manque de mystère, dût-il nous ennuyer un peu, sera bienfaisant. L'art d'aujourd'hui a besoin non pas d'être réaliste, mais de fuir les abstractions, de vivre avec les simples – les vrais – et de toucher terre. Abêtissons-nous ! C'est quelquefois la meilleure façon d'être intelligents.

Claude Roger-Marx, «A la santé de Courbet» (1929), *Avant la destruction d'un monde*, Plon, Paris, 1947

L'apparition du phénomène Courbet dans la peinture coïncide avec l'éveil du géant ouvrier dans son siècle, et Courbet peut bien devoir ceci ou cela aux peintres qui le précédèrent, la rupture, c'est-à-dire l'attitude *matérialiste* de Courbet, ne vient pas d'eux, mais de ce géant qui se lève, et dont les idées, la philosophie encore non formulée ou commençant à l'être trouvent d'emblée dans ce peintre leur premier reflet fantastique, et font en même temps que dans l'histoire leur entrée dans l'art, où il faudra désormais compter avec elles.

Dans le domaine des arts et des pensées, ce reflet danse aux lumières de l'histoire, à l'incendie du devenir humain. Il y a de brusques chutes d'ombres, des éclats inattendus. Le critique vient et choisit sa pitance : il trouvera s'il veut dans l'œuvre de Courbet assez de paysages pour oublier les hommes, de femmes nues pour se détourner du malheur, et même, au cœur du Second Empire, les toiles peintes à Deauville avec les élégances d'alors et la villa du Duc de Morny, pour faire de ce peintre un artiste mondain. Cependant, quel que soit le charme de ces *Jeunes Anglaises à la fenêtre* qui font pressentir Renoir, ou le mystère des bois comtois, ou la lascivité de ces femmes faites sur la commande d'un bey turc ou d'un grand seigneur hongrois, le feu vraiment, la lumière, s'arrête pour nous sur ces toiles d'où est absente la «société» (mot étrange

Vedette d'une nouvelle vague néo-réaliste, cette fois contre l'art abstrait, Bernard Buffet rend hommage à sa façon à Courbet en copiant *le Sommeil* (1955).

qui exclut les neuf dixièmes des hommes) et où le *moderne* d'alors éclate avec la prévision, plus que de tel peintre de l'avenir, de l'avenir humain tout entier.

La tentation est grande pour celui que la lumière nouvelle éclaire devant cette œuvre, à confondre ce moderne-là, et notre moderne. [...] Dans ce temps-là, les têtes allaient à l'utopie, à cent utopies différentes et prêtes à se combattre. Un Max Buchon, un Gustave Courbet, comment vont-ils là-dedans se reconnaître? Fielding ou Rousseau ne pouvaient inventer le prolétariat, ils ne pouvaient, eux, demander appui au socialisme scientifique qu'ils ne connurent point. Ces matérialistes convaincus n'eurent pour nourrir leurs colères, leurs tempéraments, leurs générosités qu'un socialisme idéaliste. [...]

Ce n'est pas affaire de goût, de savoir si *Un enterrement à Ornans* ou *L'Homme à la pipe* valent Ingres ou Cézanne, si l'*Olympia* est plus enivrante que *La Femme au perroquet*, si *La Fille aux mouettes* ou *Jo, femme d'Irlande* valent *Le Moulin de la Galette* ou le *Portrait de Mme Samary*, non, parce que l'important en Courbet est non seulement ce qu'il exprime, et comme il l'exprime, mais *qui* il exprime. Et que dans le paysage remis à l'échelle de Gulliver, Lilliput écroulé, c'est d'après Courbet en peinture que tout s'ordonne, et qu'il faut repenser l'histoire de l'art.

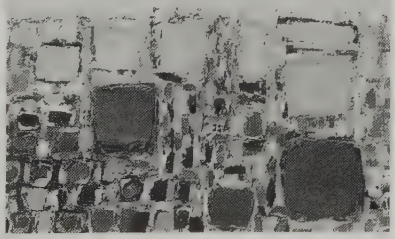
Aragon, *L'Exemple de Courbet*,
Cercle d'art, Paris, 1952

Ces divers revivals *d'un réalisme – «gratuit» ou «social» – enrôlé dans la résistance au génie moderne restent superficiels car ils ignorent non seulement l'audace formelle de Courbet mais, pour la plupart, la poésie de son réalisme même. Celle-ci n'est*

La Montagne de Balthus (1936) associe comme dans un rêve le double souvenir des *Demoiselles de village* et de *Jo, la belle Irlandaise*. A droite, *les Toits* (1952) se ressentent de l'admiration de Staël pour la facture de Courbet et peuvent évoquer les falaises et le ciel gris de l' *Enterrement*.

vraiment perçue que par des francs-tireurs plus surréalistes que réalistes : Chirico, dont le petit livre, paru l'année de la première exposition surréaliste, réhabilite une grande imagination et en formule admirablement la poétique; et Balthus, dont certaines œuvres en sont des sortes de paraphrases inspirées.

Le sens de la réalité est toujours lié à une œuvre d'art. Plus il est profond et plus l'œuvre sera poétique et romantique. Des lois et des raisons mystérieuses de perspective règlent de tels faits. Qui peut nier le rapport troublant qui existe entre la perspective et la métaphysique?



Courbet qui éprouvait plus profondément que Delacroix le sens de la réalité est à cause de cela plus poétique et plus romantique que lui, quoiqu'en aient pensé les critiques de son temps et ceux d'aujourd'hui. L'erreur de considérer, à première vue, Delacroix comme le peintre romantique par excellence, est facile à comprendre; mais tout dans son art n'est qu'un aspect de mouvement, quelque chose d'oblique et de tourbillonnant comme des vêtements, des gonfalons tordus par l'ouragan, des chevaux et des hommes pliés par la tempête.

C'est un aspect plus littéraire que purement poétique. Le romantisme de Courbet est beaucoup plus pathétique et solitaire. Baudelaire lui-même se trompe, et dans ses choses les meilleures, il est beaucoup plus près de Courbet que de Delacroix.

La réalité d'une figure ou d'un objet, Courbet la plaçait au premier plan, dans cette lumière chaude de soir d'été qu'il exprimait avec tant de pathétique. Et c'était un fruit ou une figure, un nu ou un arbre, un rocher ou l'onde écumeuse d'une mer agitée. Mais derrière le fruit et les feuilles tordues, on aperçoit au loin le ciel et les nuages en fuite et derrière la femme qui se repose perce la fenêtre qui divise en rectangles les arbres et les plantes du parc au-dessous, et derrière le rocher poli par la vague s'élève l'horizon illuminé par le couchant, et les grands nuages de la tempête s'enfuient, bas sur la mer.

Giorgio de Chirico, *Gustave Courbet*, Editions de Valori Plastici, Rome, 1925

Hommages de «modernes»

Mais Courbet compte aussi des fervents parmi les purs «modernes». Citons, outre Picasso (dont le rapport au réalisme reste ambigu), Matisse, qui fit l'acquisition d'importantes peintures de Courbet, le surréaliste André Masson, ou encore Nicolas de Staël, haute figure de l'art abstrait au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Cette lettre de 1954 fait suite à sa visite d'une exposition Courbet à Lyon.

C'est un immense bonhomme, on mettra encore quelques siècles à le reconnaître. Je dis immense parce que sans

esthétique, sans pompiérisme, sans préambule, il descend à jet continu des tableaux uniques, avec la même sûreté qu'un fleuve qui coule vers la mer dense, radiant à larges sonorités et toujours sobre. Cézanne est un gamin à côté.

A Lyon, il y avait un chêne qui vient de Cincinnati. Regardez-le, quel arbre, quel ciel. Pauvre Cézanne avec sa logique. Il y a une logique chez Courbet qui supporte tous les illogismes, ça c'est de la logique. J'en suis encore tout bouleversé et il peint presque toujours différemment d'un tableau à l'autre. Toujours inattendu. [...]

Mais la toilette de la mariée, les lesbiennes, avec ce collage de nature morte devant, les sous-bois, non Jacques, il est génial de pouvoir faire à ce point de la peinture d'idiot, génial, miraculeux, avec les biches dans la neige et le bonheur infini de tout cela qui coule comme cela sans arrêt.

Nicolas de Staël, lettre à Jacques Dubourg, 6 novembre 1954, *in* «Lettres de Nicolas de Staël», annotées par Germain Viatte, dans *Nicolas de Staël*, présenté par André Chastel, Ed. du Temps, Paris, 1968

Redécouverte des enjeux sociaux

Depuis la consécration des valeurs modernes dans les années 1920, cette puissante promotion du «peintre» aux dépens du réaliste donne le ton de la plupart des analyses émanant de critiques d'art. Mais on assiste bientôt, du côté des historiens, à un renouveau de l'attention portée aux enjeux sociaux du réalisme, que des pionniers s'attachent à évaluer en fonction de leur contexte historique. Malgré son caractère engagé (le réalisme de Courbet, fruit d'un socialisme encore idéaliste, sera dépassé par le «réalisme socialiste» du XXe siècle...), l'étude déjà citée d'Aragon relève de cette méthode objective, mais celle-ci trouve ses meilleurs adeptes chez les historiens de l'art anglo-saxons. Voici trois spécimens de leurs travaux, choisis parmi les plus représentatifs et les plus justement influents.

Au début, le réalisme du cercle de Champfleury représentait un art qui découvrait la vie des classes inférieures [...]. Dans la mesure où ces classes menaçaient l'ordre existant, se préoccuper d'elles et leur témoigner de la sympathie dans l'art constituait une manifestation d'intérêt de caractère radical. Et, à une époque où l'observation critique de la vie sociale était une forme d'activisme révolutionnaire, avoir pour idéal un art direct et réaliste en peinture et en littérature était politiquement suspect. Représenter simplement les classes inférieures en leur donnant l'échelle monumentale de l'ancienne peinture historique constituait un acte agressif : on remplaçait la classe dominante par ses principaux ennemis. [...]

L'aspect initialement radical du mouvement réaliste ne dura que très peu de temps. Dans les jugements qu'il porte sur l'art populaire en 1850 et même durant les événements de 1848, Champfleury est déjà influencé par la réaction politique et le désir de paix. En quelques années, le peuple, cette masse vague et peu différenciée sur laquelle les chefs révolutionnaires des années 1840 avaient fondé leurs espoirs d'une émancipation sociale, avait changé de visage et de couleur. Les événements qui s'étaient déroulés entre 1848 et 1851 avaient fait clairement apparaître les divergences aiguës d'intérêt qui le divisaient, la stratification en paysans et petits propriétaires, ouvriers d'usine et artisans ; le premier groupe était attaché à son patrimoine, il était conservateur, souvent religieux ; les autres ne possédaient rien, ils étaient rassemblés dans le travail

et plus aptes à mener une résistance et une lutte indépendantes. Si la possibilité d'un succès immédiat du socialisme fut brisée par les événements de ces quatre années, la classe laborieuse n'en apparut pas moins pour la première fois comme une force révolutionnaire, occupée de ses propres intérêts. La défaite des travailleurs parisiens en juin 1848, l'établissement de la dictature de Louis-Napoléon en 1851, reposèrent en partie sur le soutien que reçurent les classes dirigeantes de la part des masses paysannes, effrayées par les fantômes de la révolution. Champfleury, dont l'art évoluait entre deux régions, la bohème parisienne et la vie petite-bourgeoise de sa province natale, n'avait jamais été sûr dans ses opinions politiques et il variait constamment, au gré du large mouvement de l'histoire. [...]

S'il est vrai que Champfleury et Courbet suivirent des voies séparées dans le domaine politique, il n'en reste pas moins qu'en tant qu'artistes, ils suivent un chemin semblable qui les mène d'une conception d'abord agressive du réalisme – qui contient quelque chose des préoccupations sociales de la IIe République – à une vue plus personnelle et esthétique. Courbet a beau prétendre, dans les années soixante, qu'il va peindre des tableaux «socialistes», ce n'est là qu'un vœu vague, sans substance, sans possibilité de réalisation. Les marines de cette période représentent son véritable élan artistique; et Champfleury, qui avait maintenant pris ses distances par rapport au réalisme en tant que mouvement, pouvait les approuver en y voyant le fruit de la solitude, de l'introspection et la vision de «quelque chose d'immatériel », situé «au-dessus de la Réalité», «qui, se détachant du cœur de l'homme, donne naissance à des élans que la seule observation est incapable de rendre». Mais cet ancien ennemi réaliste du didactisme en art recommandait maintenant à l'Etat les images populaires et leurs anciennes leçons conservatrices dans la mesure où elles constituent l'instrument le plus sûr d'harmonie sociale.

Meyer Schapiro, «Courbet and Popular Imagery», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940-1941
(traduit par Daniel Arasse)

La stricte interprétation que fait Courbet du réalisme et le caractère extraordinairement concret et contemporain de sa représentation du travail rural apparaissent clairement quand on compare *Les Casseurs de pierres* à une scène du même ordre peinte par Millet. Tous deux cherchent visiblement à transmettre une image réaliste des rigueurs de la vie paysanne, et pourtant, si l'on compare un tableau de Courbet à un autre, sur un thème similaire, de Millet, *Les Glaneuses* par exemple, on comprend aussitôt pourquoi l'œuvre de Millet fut acceptée beaucoup plus largement et plus rapidement que celle de Courbet. La composition de Millet implique quelque chose allant bien au-delà des tâches routinières accomplies par des paysans du XIXe siècle (tâches particulièrement ingrates, même selon les critères du travail de la terre) et transmet une notion rassurante de la valeur intemporelle et quasi-religieuse du travail en général ainsi que de sa beauté morale. [...] La composition formelle du tableau – la grandeur du paysage qui s'étend à l'arrière-plan, la récurrence des silhouettes courbées des trois femmes (elles-mêmes, emblèmes de l'effort et du travail harassant), avec, à l'horizon, la vague indication de la productivité du travail humain –, tout cela entraîne le spectateur hors du domaine de l'expérience immédiate, vers celui de la valeur transcendante. Les silhouettes elles-mêmes sont idéalisées,

généralisées et, comparées à celles de Courbet, traditionnelles dans leurs attitudes, leurs gestes et leurs costumes. Il est évident que Millet est imprégné de Virgile et de la Bible : on trouve, dans *Les Glaneuses*, des allusions à l'Antiquité classique et des références à Ruth et Noémie dans le champ de Booz.

A l'opposé, *Les Casseurs de pierres* de Courbet, malgré leur échelle monumentale, ne suggèrent rien d'autre en termes formels, que le simple fait de l'existence physique des deux travailleurs et de leur existence en tant qu'éléments représentés sur la toile. Il n'y a aucune récurrence rassurante dans le paysage si richement détaillé, qui semble, du fait même de sa substancialité et de son manque de perspective aérienne, s'élever lourdement derrière les silhouettes au lieu de s'estomper poétiquement dans quelque distance infinie. La nature de leur travail n'offre aucune analogie réconfortante, cette tâche ayant toujours été réservée aux plus pauvres, du temps des pharaons ou de la corvée à celui des colonies pénitentiaires ou de la chaîne de forçats du Sud : une activité par laquelle toute rédemption est impossible en référence à la noblesse du travail ou au cycle des saisons. Le casseur de pierres était l'incarnation même du travail gratuit, inutile, placé au plus bas de l'échelle des travailleurs manuels. On imagine difficilement une représentation traditionnelle de ce degré zéro de l'humanité. [...] La notion de réalisme concret et prosaïque qui se dégage de ces silhouettes est amplifiée par leur raideur, leur gaucherie et leur absence de mouvement, dus au respect méticuleux de Courbet pour chaque détail de leur costume et, simultanément, au rejet par

l'artiste de toute généralisation et de toute idéalisation traditionnelles du corps humain. De même que ses compositions ne s'organisent pas selon les critères habituels, les personnages de Courbet (où les caricaturistes contemporains voient souvent des poupées de son, des épouvantails ou des jouets à roulettes) ne s'articulent pas selon des préceptes traditionnels. A la différence de ceux de Millet, ils ne bénéficient pas d'attitudes vénérables, de contours diffus, ni de ces délicates transitions entre les parties qui caractérisent ce type de représentation. Il ne s'agit plus, dans *Les Casseurs de pierres* de Courbet, de transmettre une idée ou une émotion à propos du travail manuel : ces personnages sont eux-mêmes les équivalents formels de certaines qualités inhérentes aux travailleurs manuels : maladresse, raideur, morosité...

Linda Nochlin,
Realism, Hardmonsworth, 1971
(traduit par Christine Monnatte)

Dans l'*Enterrement*, le père de Courbet se tient raide et plutôt stylé avec son chapeau haut-de-forme, son col montant et son pardessus. Il est au milieu de la dernière rangée, et c'est presque la plus haute silhouette du tableau. Dans *Les Paysans de Flagey*, il est le vieil homme à cheval, celui qui porte une blouse bleue usée, des guêtres et un chapeau tuyau-de-poêle. N'est-il, dans l'*Enterrement*, qu'un paysan endimanché? Ou bien est-il tout aussi indiscutablement bourgeois que les deux hommes qui sont juste à sa droite: le premier, notaire et juge de paix [...]; le second étant le maire en personne [...]? Et que représentent *Les Demoiselles de village faisant l'aumône à*

« Copie» des *Demoiselles des bords de la Seine* par Picasso (1950).

une gardeuse de vaches, dans le tableau peint par Courbet fin 1851, sinon des demoiselles d'Ornans habillées à la mode du jour, promenant fièrement leurs ombrelles et leurs chapeaux à travers champs, et faisant la charité – passe-temps bourgeois s'il en est? Il s'agit pourtant des trois sœurs de Courbet, les mêmes qui, dans l'*Enterrement à Ornans*, sont vêtues de noir et ont le visage couvert d'un mouchoir. Deux ou trois ans plus tôt, il les a représentées bavardant en compagnie de la commère du village : avec leurs joues rouges et leurs rires, c'étaient alors davantage des filles de la campagne que des demoiselles.

Or ces ambiguïtés font partie de la vie de la famille Courbet – et ce depuis dix ou vingt ans. [...] Les Courbet se partagent entre deux maisons : l'une est une simple ferme au village de Flagey, l'autre – qui a beaucoup plus d'allure – est sise rue de la Froidière, à Ornans. Comme bien d'autres paysans, Régis Courbet a, parcelle après parcelle, acquis toute une mosaïque de terres cultivables et de vignes, éparpillées à des kilomètres à la ronde sur le plateau de Flagey. Il s'est enrichi; à plusieurs reprises il a occupé une fonction officielle dans le canton et – ultime marque de respectabilité – le jour est venu où la Monarchie de Juillet lui a donné le droit de vote parce qu'il possédait assez de biens et payait assez d'impôts pour cela. En somme, il s'est constitué une identité bourgeoise – faisant la navette entre Flagey et Ornans, troquant la blouse contre l'habit.

Or en 1850 c'est cette question d'identité qui est au cœur du conflit, dans les campagnes. Ce qui, depuis deux décennies, est une ambiguïté dont on n'avait pas conscience – le passage d'une condition sociale à une autre – va poser soudain de façon cruciale un problème de choix, devenir affaire d'allégeance. [...] Que les ambiguïtés mises en évidence ici aient été placées là consciemment ou inconsciemment, cela ne nous regarde pas : de toute façon, elles sont *là*. Et je crois qu'en 1850-1851 elles sont au cœur de la peinture de Courbet – expliquant l'ironie et l'équivoque perceptibles dans ses tableaux.

T. J. Clark, *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Villeurbanne, Art édition, 1991 (traduit par Anne-Marie Bony)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

• Catalogues raisonnés de l'œuvre peint :
- Robert Fernier, *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, 2 vol. La Bibliothèque des arts, Lausanne et Paris, 1977.
- Pierre Courthion, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Flammarion, Paris, 1987.

• Correspondance publiée en anglais :
Letters of Gustave Courbet, texte établi et traduit par Petra Ten-Dœsschate Chu, The University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1992 (édition française, Flammarion, Paris, 1996).

• Textes de Courbet et témoignages de ses contemporains, dont de nombreux inédits, dans :
- Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 vol. Pierre Cailler, Genève, 1948 et 1950.

• Sur l'iconographie de Courbet :
- Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paul Rosenberg, Paris, 1911.

• Biographie ancienne d'une richesse documentaire incomparable, qui n'a pas été remplacée :
- Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Bernheim-Jeune, Paris, 1906.

Parmi les livres récents

- Hélène Adhémar, Germain Bazin, René Huyghe, *Courbet : L'Atelier du peintre...*, Edition des Musées nationaux-Plon, Paris, 1944.
- Aragon, *L'Exemple de Courbet*, Cercle d'art, Paris, 1952.
- Roger Bonniot, *Gustave Courbet en Saintonge*, Klincksieck, Paris, 1973.
- Georges Boudaille, *Courbet*, Paris, 1981.
- T.J. Clark, *Image of the People : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, Londres, 1973. Traduction française : *Une image du peuple : Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Art Edition, Villeurbanne, 1991.
- André Fermigier, *Courbet*, Skira, 1971.
- Robert Fernier, *Gustave Courbet, peintre de l'art vivant*, Paris, 1969.
- Jean-Louis Ferrier, *Courbet : Un enterrement à Ornans, Anatomie d'un chef-d'œuvre*, Gonthier, Paris, 1980.
- Bruno Foucart, *Courbet*, Flammarion, 1977.
- Michael Fried, *Courbet's Realism*, The University Press of Chicago, Chicago, 1990. Traduction française : *Le Réalisme de Courbet*, Gallimard, Paris, 1993.
- Klaus Herding, *Courbet : To Venture Independance*, Yale University Press, New York et Londres, 1991.
- Charles Léger, *Courbet et son temps*, Les Editions universelles, Paris, 1948.
- Jack Lindsay, *Gustave Courbet : His Life and Art*. Adams and Dart, New York, 1973.
- *Malerei und Theorie : Das Courbet-Colloquium*, dirigé par Klaus Gallwitz et Klaus Herding, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main, 1980.
- Linda Nochlin, *Gustave Courbet : A Study in Style and Society*, Garland, New York, 1976.
- «Les réalismes et l'histoire de l'art» [numéro spécial], *Histoire et critique des arts*, n° 4-5, 1978.
– Michel Ragon, *Gustave Courbet*, Fayard, Paris, 2004.
- James Henry Rubin, *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon*, Princeton University Press, Princeton, 1980; *Courbet*, Phaidon, Londres, 2003.

Parmi les catalogues d'expositions récentes

1969, Rome, Villa Médicis, *Gustave Courbet*. Cat. par H. Toussaint.
1973, Paris, Musée du Louvre, *Autoportraits de Courbet*. Cat. par M.-T. de Forges.
1977, Paris, Grand-Palais, *Gustave Courbet*. Cat. par H. Toussaint, biographie par M.-T. de Forges.
1978, Hambourg, Kunsthalle, *Courbet und Deutschland*. Cat. dirigé par W. Hofmann.
1981, Ornans, Musée Gustave Courbet, *Ornans à l'enterrement [...]*. Cat. dirigé par J.-J. Fernier.
1982, La Tour-de-Peilz, *Courbet et la Suisse*. Cat. par P. Chessex.
1984, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, *Les Voyages secrets de Monsieur Courbet : Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz*. Cat. par K. Herding et K. Schmidt.
1985, Montpellier, Musée Fabre, *Courbet à Montpellier*. Cat. par P. Bordes.
1988, New York, The Brooklyn Museum, *Courbet reconsidered*. Cat. dirigé par S. Faunce et L. Nochlin.
1999, Lausanne, musée des Beaux-Arts. *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*. Cat. dirigé par J. Zutter et P. Ten-Dœsschate Chu.
2000, Besançon, musée des Beaux-Arts. *Gustave Courbet et la Franche-Comté*. Cat. dirigé par M.-H. Lavallée.
2004, Le Havre, musée Malraux. *Vagues : autour des «Paysages de mer» de Gustave Courbet*. Cat. dirigé par A. Haudiquet *et al.*
2006, Los Angeles, J. Paul Getty Museum. *Courbet and the Modern Landscape*. Cat. dirigé par M. G. Morton.
2008, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Gustave Courbet, l'homme blessé, entre 1844 et 1854*. Cat. coproduit par la RMN, le Metropolitan Museum of Art de New York et le musée Fabre à Montpellier.

MUSÉOGRAPHIE

Il est peu de musées d'art importants qui ne possèdent au moins une œuvre de Courbet, les musées français ont eu la chance (parfois la sagesse) d'acquérir ou de recevoir en don la plupart de ses grandes œuvres.

Les principaux ensembles ont été constitués à **Paris**, au Louvre (dont la vingtaine de Courbet, notamment *Un enterrement à Ornans*, *L'Atelier* et le *Combat de cerfs*, sont passés depuis 1986 au musée d'Orsay) et au Petit-Palais (*Le Départ des pompiers*, *Les Demoiselles des bords de la Seine*, le grand *Portrait de Proudhon*, *Le Sommeil*…).

En province, des œuvres capitales figurent aux musées des Beaux-Arts de :
Besançon (*Les Paysans de Flagey*, *l'Hallali du cerf*…),
Lons-le-Saunier (*Le Chasseur allemand*);
Lille (*Une après-dînée à Ornans*),
Lyon (*Les Amants dans la campagne*…),
Montpellier (*Les Baigneuses*, *La Rencontre*…),
Nantes (*Les Cribleuses de blé*)…Une place à part doit être faite au musée installé dans la maison natale, à **Ornans**, qui présente plusieurs œuvres de premier ordre (*Courbet à Sainte-Pélagie*, *Château de Chillon*…) et un ensemble documentaire unique sur le milieu, les collaborateurs, les œuvres d'atelier, etc.

Hors de France, la visite des musées suivants s'impose à qui ne veut rien ignorer d'important.

A l'étranger :
Berlin, Nationalgalerie (la plus belle des *Vagues*…) ;
Boston, Museum of Fine Arts (*La Curée*…) ;
Budapest, Szépmuvészeti Muzeum (*Les Lutteurs*…) ;
Chicago, The Art Institute (*La Mère Grégoire*…) ;
Cologne, Wallraf-Richartz- Museum (*Le Repas de chasse*…) ; **Copenhague**, Ny Carlsberg Glyptotek (*Trois Anglaises à la fenêtre*…) ; **Glasgow**, Art Gallery Museum (*L'Aumône d'un mendiant*…) ; **Hambourg**, Kunsthalle (une des plus belles *Source de la Loue*) ;
La Haye, Musée Mesdag (*Pommes sous un arbre*…) ;
New York, The Metropolitan Museum (une trentaine de tableaux, dont *Les Demoiselles de village*, *La Femme au perroquet* et *La Femme à la vague*) ;
Philadelphie, Museum of Art (une douzaine de tableaux) ; **Rome**, Galleria nazionale d'Arte moderna (*Les Braconniers*) ; **Stockholm** (*Le Violoncelliste*…) ; **Toledo**, Museum of Art, (*Le Treillis*) ; **Washington**, National Gallery of Art (une des *Source de la Loue*…) ; **Winterthur**, collection Oskar Reinhart «Am Römerholz» (*Le Hamac*…) ; **Zurich**, Kunsthaus (*La Truite*…).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat Détail de *Portrait de Jo, la belle Irlandaise*, 1865, h/t, 57 x 66 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
Dos Détail de *La Rencontre* ou *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, h/t, 129 x 149 cm. Musée Fabre, Montpellier.
2e plat *Autoportrait au chien noir*, 1842, h/t, 46 x 56 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.

OUVERTURE

1 à 7 *Les Demoiselles des bords de la Seine (Eté)*, détails, 1856-1857, h/t, 174 x 206 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.

CHAPITRE I

10 *Le Fou de frayeur* ou *Le Désespéré*, vers 1843, huile sur papier marouflé sur toile, 60,5 x 50,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo.
11 *Le Coup de dames*, 1844, huile sur papier marouflé sur toile, 25,5 x 34 cm. Coll. part., Caracas.
12/13 *Autoportrait au chien noir*, 1842, h/t, 46 x 56 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.
14h *Le Pont de Nahin à Ornans*, vers 1837, huile sur papier marouflé sur toile, 16,8 x 26,6 cm. Musée Gustave-Courbet, Ornans.
14b Vieilles maisons d'Ornans, photographie ancienne.
15h Portrait de Régis Courbet, père de l'artiste, vers 1840, h/t, 73 x 59,5 cm. Coll. part., Paris.
15b Adresse écrite par Courbet sur l'enveloppe d'une lettre envoyée à son père.
16 Claude-Antoine Beau, *Saint-Vernier*, 1837. Eglise paroissiale d'Ornans, en dépôt au musée Gustave-Courbet, Ornans.
17h Claude-Antoine Beau, *Vue d'Ornans vers 1835*. Musée Gustave-Courbet, Ornans.
17b Charles-Antoine Flajoulot, esquisse de *Saint Jean l'aumônier distribuant son bien aux pauvres*. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
18 *Copistes dans le salon carré du Louvre*, lithographie, vers 1840. Musée Carnavalet, Paris.
19g *Le Guitarero*, 1844, h/t, 55 x 41 cm. Coll. part.
19d *Les Amants dans la campagne*, 1844, h/t, 78 x 60 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon.
20h *Le Désespéré*, 1841 (?), h/t, 45 x 54 cm.

Coll. part, Luxeuil.
20b Rembrandt, *Autoportrait aux yeux hagards*, gravure. Bibl. nat., Paris.
21h *Le Hamac*, 1844, h/t, 71 x 97 cm. Coll. Oskar Reinhart, Winterthur.
21b Portrait de Juliette Courbet, 1844, h/t, 78 x 62 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.
22hg *L'Homme à la ceinture de cuir*, 1845-1846 (?), h/t, 100 x 82 cm. Musée d'Orsay, Paris.
22hd Titien, *L'Homme au gant*. Musée du Louvre, Paris.
22b Radiographie de *L'Homme à la ceinture de cuir*. Laboratoire de recherche des musées de France.
23 *Le Violoncelliste*, 1847, h/t, 117 x 90 cm. Nationalmuseum, Stockholm.
24/25h *L'Homme blessé*, vers 1844– vers 1854, h/t, 81 x 97 cm. Musée d'Orsay, Paris.
24/25h *L'Homme blessé*, détail. Musée d'Orsay, Paris.
25h *Sieste champêtre*, vers 1844 (?), dessin au fusain, 26 x 31 cm. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
25m Radiographie de *L'Homme blessé*. Laboratoire de recherche des musées de France.
25b *Sieste champêtre*, détail. Musée des Beaux-Arts de Besançon.

CHAPITRE II

26 *Les Casseurs de pierres*, détail, 1849, h/t, 165 x 257 cm. Gemäldegalerie, Dresde (tableau détruit en 1945).
27 Portrait de Baudelaire, vers 1848, h/t, 53 x 61 cm. Musée Fabre, Montpellier.
28h Louis Grosclaude, *Le Toast à la vendange*, 1834-1835, h/t, 152 x 190 cm Musée de Digne.
28b Adolphe Leleux, *Les Bûcherons bas-bretons*. Musée Condé, Chantilly.
29 *Le Fumeur*, 1847, dessin au fusain, 18,7 x 13,9 cm. Bequest of Grenville L. Winthrop, Harvard University Art Museums, Cambridge.
30h *La Barricade*, 1848, dessin au crayon, projet de frontispice pour *Le Salut public*. Musée Carnavalet, Paris.
30b *Barricade au faubourg Saint-Antoine en juin 1848*, aquarelle de Gobaut. Musée Carnavalet, Paris.
31h Caricature de Courbet par Baudelaire, in Charles Léger, *Courbet à travers les caricatures et les images*, Paris, 1920.
31b Champfleury, photographie de Pierre Petit.
32 *La Brasserie Andler*, dessin de Courbet d'après une photographie.
33 *L'Homme à la pipe*, vers 1848-1849, h/t, 45 x 37 cm. Musée Fabre, Montpellier.
34h *Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes*, 1849, huile sur bois, 40,5 x 32 cm. Musée d'Art moderne de Troyes.
34b *Perspective nouvelle ouverte par le talent de M. Courbet*, caricature de Nadar dans le *Petit Journal pour rire*, 1861.
35h *Une après-dînée à Ornans*, 1848-1849, h/t, 195 x 257 cm. Musée des Beaux-Arts de Lille.
35b Louis Le Nain, *Repas de paysans*. Musée du Louvre, Paris.
36h *Les Casseurs de pierres*, 1849, h/t, 165 x 257 cm. Gemäldegalerie, Dresde (tableau détruit en 1945).
36b «Pourquoi donc, Papa, qu'on appelle ça de la peinture socialiste?», caricature de Cham parue dans *Le Charivari*, 1851.
37h Léopold Robert, *L'Arrivée des moissonneurs dans les marais pontins*, 1830, h/t, 141 x 212 cm. Musée du Louvre, Paris.
37b *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*, répétition de 1855 environ d'après le tableau de 1850 (?), h/t, 205 x 275 cm. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
38/39 *Un enterrement à Ornans*, 1849- 1850, h/t, 313 x 664 cm. Musée d'Orsay, Paris.
39 Charles-Louis Muller, *L'Appel des dernières victimes pendant la Terreur*, 1850, h/t, 235 x 335 cm. Musée de la Révolution française, Vizille.
40/41 *Un enterrement à Ornans*, détails. Musée d'Orsay, Paris.
42 François Bonvin, *L'Ecole des filles*, 1850, h/t, 68 x 88 cm. Musée de Langres.
43hg Octave Tassaert, *Une famille malheureuse*, 1849, h/t, 115 x 76 cm. Musée d'Orsay.
43hd Pierre-Eugène Lacoste, *Premier Travail après l'insurrection*, 1850, h/t, 270 x 366 cm. Musée des Beaux-Arts de Marseille.
43b «Exposition de peinture en 1852», caricature de Cham lors du salon de 1850, dans *Le Charivari*, 1851. Bibl. nat., Paris.
44/45 *Un enterrement à Ornans*, 1849, dessin préparatoire au fusain. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
45h *Degrés des âges*, XIXe siècle, gravure sur bois, imprimerie Pellerin, Epinal. Musée des Arts et Traditions populaires, Paris.
45b Bartholomeus Van der Helst, *Célébration de la paix de Munster*. Rijksmuseum, Amsterdam.
46h *L'Apôtre Jean Journet*, lithographie d'après la peinture de Courbet du Salon de 1850. Bibl. nat., Paris.
46/47 *Un enterrement à Ornans*, détail. Musée d'Orsay, Paris.

CHAPITRE III

48 *Départ des pompiers courant à un incendie*, détail, 1850-1851, h/t, 388 x 580 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.
49 Angle de la rue de

l'Ecole polytechnique et de la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, détail d'une photographie de Marville. Musée Carnavalet, Paris.
50 Caricature de Courbet par Nadar, in *Le Journal pour rire*, 1862. Bibl. nat., Paris.
51g Portrait de Courbet, photographie de Nadar. Bibl. nat., Paris.
51d Portrait de Courbet, photographie de Victor Laisné. Bibl. nat., Paris.
52 Jean- Pierre AlexandreAntigna, *L'Incendie*, 1850, h/t, 262 x 282 cm. Musée des Beaux-Arts d'Orléans.
52/53 *Départ des pompiers courant à un incendie*, 1850-1851, h/t, 388 x 580 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.
54h *Les Baigneuses*, 1853, h/t, 227 x 193 cm. Musée Fabre, Montpellier.
54b Pierre-Paul Rubens, *L'Education de Marie de Médicis*, détail. Musée du Louvre, Paris.
55h *Les Lutteurs*, 1853, h/t, 252 x 198 cm. Szépmüvészeti Muzeum, Budapest.
55b *Les Demoiselles de village*, esquisse, 1851, h/t, 54 x 65 cm. City Art Gallery, Leeds.
56/57 *Les Demoiselles de village faisant l'aumône à une petite vachère dans un vallon d'Ornans*, 1851, h/t, 195 x 261 cm. Don de Harry Payne Bingham, Metropolitan Museum of Art, New York.
58 *La Fileuse endormie*, 1853, h/t, 91 x 115 cm. Musée Fabre, Montpellier.
59 *Les Cribleuses de blé*, 1855, h/t, 131 x 167 cm. Musée des Beaux-Arts de Nantes.
60h Courbet adossé à un arbre, photographie de H. Tournier.
60b Octave Tassaert, *L'Atelier du peintre*. Musée Fabre, Montpellier.
61h Eugène Delacroix, *Portrait d'Alfred Bruyas*, 1853, h/t, 116 x 89 cm. Musée Fabre, Montpellier.
61b *Portrait d'Alfred Bruyas*, 1853, h/t, 91 x 72 cm. Musée Fabre, Montpellier.
62h *Le Bord de mer à Palavas*, 1854, h/t, 27 x 46 cm. Musée Fabre, Montpellier.
62bg James Whistler, *Harmonie en bleu et argent : Trouville*, 1865, cliché pris après le nettoyage du tableau en 1994. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
62bd Détail d'une estampe populaire imprimée à Orléans, *Le Vrai Portrait du Juif errant*. Musée des Arts et Traditions populaires, Paris.
63 *La Rencontre* ou *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, h/t, 129 x 149 cm. Musée Fabre, Montpellier.
64 Deuxième page d'une lettre adressée par Courbet à Bruyas vers janvier 1854.
65 La salle Ingres à l'Exposition universelle de 1855, photographie. Bibl. nat., Paris.
66/67 *L'Atelier du peintre*, 1855, h/t, 359 x 598 cm. Musée d'Orsay, Paris.
68/69 *L'Atelier du peintre*, détails. Musée d'Orsay, Paris.
70h Courbet face à lui-même, montage photographique réalisé par Durand et Cie, vers 1855.
70b Courbet vers 1855, détail d'une photographie de Carjat.
71h Julien Vallou de Villeneuve, photographie ayant fait l'objet du dépôt légal en 1854 et utilisée par Courbet pour le nu de *L'Atelier*. Bibl. nat., Paris.
71b Note au bas de la deuxième page du catalogue de l'exposition particulière de Courbet en 1855.

CHAPITRE IV

72 *Portrait de P. J. Proudhon en 1853*, détail, 1856-1865, h/t, 147 x 198, Musée du Petit Palais, Paris
73 *La Source de la Loue*, 1864, h/t, 99,7 x 142,2, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer 1929, The H. O. Havemeyer Collection.
74h Castagnary, photographie de Carjat, Bibl. nat., Paris.
74b *Portrait de P. J. Proudhon en 1853*, 1856-1865, h/t, 147 x 198. Musée du Petit-Palais, Paris
75g *Courbet peint par lui-même et par Gill*, caricature par André Gill, dans *La Lune*, 1867. Musée Carnavalet, Paris
75d Courbet, photographie de Pierson. Bibl. nat., Paris.
76 *Les Lévriers du Comte de Choiseul*, 1866, h/t, 88,9 x 116,2 cm. The Saint Louis Art Museum, Gift of Mrs. Mark C. Steinberg.
77hd *Portrait de M. Charles Nodler Ainé*, 1865, h/t, 93 x 73 cm. Smith College Museum of Art, Northampton
77m *Exposition Courbet*, caricature de G. Randon dans le *Journal amusant* n° 598, 1867. Bibl. nat., Paris.
77b Le pavillon de l'exposition particulière de Courbet au Rond-Point de l'Alma à Paris, en 1867, photographie.
78 *Portrait de Madame de Brayer*, 1858, h/t, 91,4 x 72,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929, The H. O. Havemeyer Collection.
79hg *Portrait de la Comtesse Karoly*, 1865, h/t, 81 x 65 cm. Japon, coll. part.
79hd Winterhalter, *Portrait de la Duchesse de Morny*. Musée national du château de Compiègne.

79b *Portrait de la Comtesse Karoly*, détail, 1865, h/t, 81x 65 cm. Coll. part. Japon.
80h *Après la chasse*, vers 1859, h/t, 236 x 186 cm. The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. The H. O. Havemeyer Collection
80b *Le Chasseur allemand*, 1859, h/t, 118 x 174 cm. Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier.
81 *La Curée, chasse au chevreuil dans les forêts du Grand Jura*, 1857, h/t, 210,2 x 183,5 cm. The Museum of Fine Arts, Boston
82h *Paysage de mer* (traditionnellement intitulé, à tort, *La Mer à Palavas*), 1865-66, h/t, 73 x 92 cm. Musée Paul-Valéry, Sète.
82b *La Dame au Podoscaphe*, 1865, h/t, 170,5 x 208 cm. Murauchi Art Museum, Tokyo.
83h *Marée basse à Trouville*, 1865, h/t, 59 x 72 cm. Board of Trustees of the National Museums & Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery), Liverpool.
83b *LaFalaise d'Etretat après l'orage*, 1869, h/t, 133 x 162 cm. Musée d'Orsay, Paris.
84hd *L'Aumône d'un mendiant*, 1868, h/t, 210,9 x 175,3 cm. The Burrell Collection, Glasgow Museums.
84mg Caricature de *L'Aumône d'un mendiant*, par Cham, dans *Salon de 1868, Album de 60 caricatures*, sd, 1868.
84b François Bonhommé, *Fabrication de zinc dans le bassin de Blanzy*. Musée des Arts et Métiers, Paris.
85 *Le Retour de la conférence*, esquisse, 1862, h/t, 73 x 92 cm. Bâle, Kunstmuseum.
86 *Le Repas de chasse*, 1858, h/t, 207 x 235 cm. Wallraf-Richartz Museum, Cologne.
87 *Les Demoiselles des bords de la Seine (Eté)*, 1856-1857, h/t, 174 x 206 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.
88 *La Vague*, 1870, h/t, 94 x 109 cm. Coll. part.
88-89 *La Vague*, 1869, h/t, 66,5 x 90 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon.
89 *La Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir Fontaine, Doubs*, 1866, h/t, 174 x 209 cm. Musée d'Orsay, Paris.
90-91 *Entrée de la vallée du Puits-Noir, Doubs : effet de crépuscule*, dit *Le Ruisseau couvert*, 1865, h/t, 94 x 135 cm. Musée d'Orsay, Paris.
92-93 *Le Rut du Printemps., combat de cerfs*, 1861, h/t, 355 x 507 cm. Musée d'Orsay, Paris.
94 *Corbeille de fleurs*, 1863, h/t, 75,9 x 100,8 cm. Glasgow Art Gallery Glasgow Museums : Art Gallery & Museums Kelvingrove.
95h *Bouquet de fleurs dans un vase*, 1862, h/t, 100,5 x 73 cm. Collection of the Paul Getty Museum, Malibu.
95b *Le Treillis* ou *Jeune fille arrangeant des fleurs*, 1863, h/t, 110 x 135 cm. The Toledo Museum of Art.
96h *Chasseur à cheval, retrouvant la piste*, 1867 (?), h/t, 119,4 x 95,3 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.
96b *Biche forcée, à la neige, (Jura)*,1857, h/t, 92,5 x 147 cm. New York, Coll. part.
97h *Les Braconniers, Ornans*, 1867, h/t, 102 x 122 cm. Gallerie Nazionale d'Arte Moderna, Rome.
97b *Renard dans la neige*, 1860, h/t, 85 x 127 cm. Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts collection, Mrs. John B. O'Hara Fund
98-99 *L'Hallali du cerf*, 1867, h/t, 355 x 505 cm. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
100h *Portrait de Jo, la belle Irlandaise*, 1865 (?), h/t, 54 x 65 cm. Statens Konstmuseer, Stockholm.
100b *La fille aux mouettes, Trouville*, 1865, h/t, 81 x 65 cm. Coll. de M. & Mme James S. Delly, New York.
101 *LesTrois Anglaises à la fenêtre*, 1865, h/t, 92 x 73 cm. Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague.
102h *La Femme au perroquet, Paris*, 1866, h/t, 129,5 x 195,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer.
102b Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, h/t, 130 x 225 cm. Musée d'Orsay, Paris.
103 *L'Origine du monde*, 1866, h/t, 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris.
104-105 *Le Sommeil*, 1866, h/t, 135 x 200 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.

CHAPITRE V

106 *Les Trois truites de la Loue*, 1872, h/t, 116 x 87,5 cm. Kunstmuseum, Berne.
107 Courbet assis, photographie.
108 Affiche de la Commune de Paris. Musée Gustave-Courbet, Ornans.
108-109 Minute autographe de la pétition de Courbet au sujet de la démolition de la colonne Vendôme, 14 septembre 1871. Bibl. nat., Paris.
109 Carte de membre de la Fédération des artistes de la Commune de Paris au nom de Gustave Courbet. Musée Carnavalet, Paris.
110hd Dessin au fusain dans un carnet, postérieur à la Commune, 16 x 27 cm. Louvre, Département des arts graphiques, Paris.
110b Gravure représentant la

destruction de la colonne Vendôme.
111hg L'hôtel de ville de Paris en ruine après la Commune, photographie.
111bd *Autoportrait*, 1871, dessin au fusain. Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris.
112 *Courbet en prison*, dessin au fusain dans un carnet postérieur à la Commune, 16 x 27 cm. Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris.
113 *Le Pêcheur de chabots*, 1862, statue de Courbet installée sur la grand-place d'Ornans.
114 *Table de salon couverte de fruits*, 1871-1872, h/t, 61 x 73 cm. Norton Simon Museum of Art, Pasadena.
115hg *Grappe de raisins*, 1871-1872, h/t, 40 x 32 cm. Musée du Petit-Palais, Paris.
115bg *Les Fruits de la réflexion*, caricature de Faustin dans *La Chronique illustrée*, 1872.
115bd *Tête de femme et fleurs*, 1871-1872, h/t, 55 x 46 cm. Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection, Philadelphie.
116-117 *La Truite*, 1872, détail, Kunsthaus, Zurich.
116b *Grandes écuries de Versailles : les fédérés*, dessin au fusain dans un carnet, postérieur à la Commune, 16 x 27 cm. Louvre, Département des arts graphiques, Paris.
117d *Gustave Courbet à Sainte-Pélagie*, vers1872, h/t, 92 x 72,5 cm.
118-119 *La Truite*, 1872, h/t, 55 x 89 cm. Kunsthaus, Zurich.
120g *Le Reboulonnage de la colonne*, caricature parue dans *L'Eclipse*, 15 juin 1873.
120d Bordereau du relevé des dépenses pour la reconstruction de la colonne Vendôme par le Ministère des travaux publics. Bibl. nat., Paris.
120-121 *La Source bleue* (*Lac Saint-Point*) 1872, h/t, 81 x 100 cm. Statens Konstmuseer, Stockholm.
121d «A sa sortie, Courbet obtient une commande du gouvernement», caricature de mars 1872.
122h Marcel Ordinaire, *le Ruisseau de la Brême au Puits-Noir*, 1874, h/t, 73 x 92 cm. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
122b Cherubino Pata *Le vieil arbre en hiver*. Musée Gustave-Courbet, Ornans.
123h Courbet âgé, photographie de Paul Metzner.
123b *Paysage*, parfois attribué à l'atelier de Courbet. Musée Gustave Courbet, Ornans.
124h *Lac Léman*, 1877, h/t, 32,6 x 40,3 cm. Coll. part.
124 b *Soleil couchant*, 1875, h/t, 38 x 55 cm. Musée Gustave Courbet, Ornans.
125 h *Le Château de Chillon*,1874, h/t, 86 x 100 cm. Musée Gustave-Courbet, Ornans.
125b Adresse manuscrite de Courbet à la Tour-de-Peilz.
126 Camille Pissarro, *Portrait de Paul Cézanne* , 1874, h/t, 73 x 59,7 cm. Coll. part.
127 *Grand Panorama des Alpes, Les Dents du Midi*, 1877, h/t, 151 x 210 cm. Cleveland Museum of Art.
128 *La Femme à la vague*, 1868, h/t, 65 x 54 cm. Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, Metropolitan Museum of Art, New York.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

129 Photographie de Courbet par Pierre Petit.
130 Signature de Courbet au bas d'une lettre à Bruyas.
131 *Le Gros Chêne*, 1843, h/t, 29 x 32 cm. Coll. part.
134 Photographie d'Alfred Bruyas. Bibl. nat., Paris.
137 La colonne Vendôme, quelques minutes avant sa chute, photographie. Bibl. nat., Paris.
139 Courbet vers 1872, photographie.
140h *L'Origine du monde*, 1866, h/t, 46 x 55 cm., Musée d'Orsay, Paris.
140b André Masson, *Nu*, 1955, huile sur bois, 46 x 56 cm.
141h *La Femme aux bas blancs*, vers 1861, h/t, 65 x 81 cm. The Barnes Foundation, Merion.
141b *Dame verte*, dessin au crayon noir dans un album, vers 1843. Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris.
142 *La Source de la Loue*, 1863, h/t, 84 x 106,5. Kunsthaus, Zurich.
143h *La Source de la Loue*, 1864, h/t, 98 x 130 cm. Kunsthalle, Hambourg.
143b *La Grotte de la Loue*, 1864, h/t, 98,4 x 130,4 cm. Gift of Charles Lindemann, National Gallery of Art, Washington.
144 *La Source du Lison*, 1864, h/t, 91 x 73 cm. Collection particulière, Düsseldorf.
145h *Le Puits Noir*, 1865, h/t, 80 x 100 cm. Musée des Augustins, Toulouse.
145b *Le Gour de Conches*, 1864, h/t, 70 x 60 cm. Musée des Beaux-Arts de Besançon.
146 Caricature de Courbet par Randon, dans *Le Journal amusant*, 1867. Bibl. nat., Paris.
147 Préface de Courbet au catalogue de son exposition de 1855.
148 Caricature d'*Un enterrement à Ornans* par Bertall, dans *Le Journal pour rire*, 1851.

149 Caricature des *Demoiselles de village*, par Bertall dans *Le Journal pour rire*, 1852.
150 Caricature des *Lutteurs*, par Nadar, dans *Le Journal pour rire*, 1853.
151 *La Terrible Savoyarde*, caricature des *Baigneuses* de Courbet par Bertall dans *Le Journal pour rire*, 1853.
152 Caricature de Cham dans *Le Charivari*, 1855.
153 *Le Retour de la conférence*, 1862, h/t, 229 x 330 cm, tableau disparu.
155 Caricature de Courbet par Gill dans *Le Salon pour rire*, 1868. Bibl. nat., Paris.
156 Alphonse Legros, *L'Ex-voto*, 1860, h/t, 174 x 197 cm. Musée des Beaux-Arts de Dijon.
158g *La Truite*, 1873, h/t, 65,5 x 98,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
158d André Dunoyer de Segonzac, *Les Buveurs*, 1910, h/t, 162 x 130 cm. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris.
159 Bernard Buffet, *Le Sommeil* d'après Courbet, 1955.
160 Balthus, *La Montagne*, 1936. Metropolitan Museum of Art, New York.
161 Nicolas de Staël, *Les Toits*, 1952, huile sur isorel, 200 x 150 cm. Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, musée national d'Art moderne, Paris.
164 *Combat des écoles : l'Idéalisme et le Réalisme*, dessin de Daumier dans *Le Charivari*, 1855.
165 Picasso, *Les Demoiselles des bords de la Seine d'après Courbet*, 1950, huile sur bois, 100,5 x 201 cm. Kunstmuseum, Bâle.

INDEX

Les œuvres de Courbet citées dans cet ouvrage forment la première partie de l'index.

A

Amants dans la campagne, Les 19, 21.
Après la chasse 81.
Arrivée des moissonneurs dans les marais pontins 37.
Atelier du peintre, L' 31, 52, *58,* 64, 65, *65,* 70, *73,* 74, 75, 80, 81, 86, 87, 88, *94,* 103, 113, 126.
Aumône d'un mendiant, L' 73, 85, *85.*
Autoportrait 29.
Autoportrait au chien noir 13, *13,* 19, 33.
Autoportrait rasé à la pipe 111.

B

Baigneuses, Les 54, 55, *55,* 61, 80.
Barricade, La 30.
Biche forcée, effet de neige 80, *96.*
Bouquet dans un vase 95.
Braconniers dans la neige, Les 85, *96.*
Brasserie Andler, La 32.

C

Casseurs de pierre, Les 27, 36, *36,* 39, 43, 45, 47, *57,* 58.
Chasseur à cheval 96.
Chasseur allemand, Le 81.
Château de Chillon, Le 125, *125.*
Combat de cerfs (Le Rut du printemps) 81, 88, *93,* 96, *99.*
Coup de dames 11.
Cribleuses de blé, Les 58, *58, 59.*
Curée, La 80, *80, 81.*

D - F

Dame au podoscaphe, La 82.
Demoiselles de village, Les 54, *54,* 55, *57.*
Demoiselles des bords de la Seine, Les 80, 5, 86, *86.*
Dent du Midi, La 127.
Départ des pompiers courant à un incendie, Le 49, 53, 64.
Désespéré, Le 11, 20.
Falaise d'Etretat après l'orage 83.
Fédéré dénudant sa poitrine 110.
Femme à la vague, La 127.
Femme au perroquet, La 101, *102.*
Fileuse endormie, La 58, *58.*
Fille aux mouettes, La 101.
Fleurs dans un panier 95.
Fou de peur, Le 20.
Fumeur, Le 29.

G - H

Guitarero, Le 19, *19,* 20, 21, *69.*
Gustave Courbet à Sainte-Pélagie 117.
Hallali du cerf, L' 99.
Hamac, Le 20, *21.*
Homme à la ceinture de cuir, L' 21, *22.*
Homme à la pipe, L' 32, 33, 34, 36, *75.*
Homme blessé, L' 25.

J

Jo, la Belle Irlandaise 101.

L

Lélia 19.
Lévriers du comte de Choiseul, Les 76.
Loth et ses filles 19.
Lutteurs 55, *55,* 58, 59.

M

Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes 34.
Marée basse à Trouvillle 83.
Mer à Palavas, La 62.

N - O

Nature morte aux pommes 114.
Nuit classique de Walpurgis 23, *23.*
Odalisque 19.
Origine du monde, L' 101, *103.*

P

Pauvresse du village, La 85.
Paysans de Flagey revenant de la foire, Les 36, *36, 37,* 44, 55, *57.*
Pêcheur de chabots, Le 113.

Portrait d'Alfred Bruyas 61.
Portrait de Juliette 36.
Portrait de la comtesse Karoly 79.
Portrait de la duchesse de Morny 79.
Portrait de Madame de Brayer 79.
Portrait de M. Charles Nodler Ainé 76.
Portrait de Proudhon 73.
Portrait de Régis Courbet 15.
Puits-Noir, Le 94, 124.

R

Raisins 115.
Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine, La 89, 94.
Renard dans la neige, Le 96.
Rencontre, La 62, 63, *63,* 64, 112.
Repas de chasse, Le 86, *86,* 87.
Retour de la conférence, Le 85, *85,* 86, *94.*
Roche isolée, La 123.
Ruisseau du Puits-Noir, Le 93.

S

Salon de 1846, Le 31.
Salon de 1859 125.
Sculpteur, Le 19, 21.
Sommeil, Le ou *Les Dormeuses* 85, 101, 103, *103.*
Source bleue, La121.
Source de la Loue, La 73, 94.

T - U

Tête de femme aux fleurs 115.
Treillis, Le 95.
Trois Anglaises à la fenêtre 101.
Trois Truites de la Loue, Les 107.
Truite 116, 117, 119, *119.*
Un enterrement à Ornans 31, 37, *38,* 39, *40,* 41, *41,* 44, *44, 45,* 46, *50,* 51, 52, 53, *57,* 64, 71, 75, 80, 81, 126.
Une après-dînée à Ornans 23, *28, 34,* 35, *35,* 36, 39.

V

Vague, La 88.
Vénus et Psyché 85, 101, *103.*
Violoncelliste, Le 23.

A

Allemagne 76.
Andler, brasserie 31, *32.*
Antigna *53.*
Appel des dernières victimes pendant la terreur (Ch.-L. Muller) *38.*
Atelier du peintre, L' (Octave Tassaert) *60.*

B

Bain turc, Le (Ingres) 103.
Balzac, Honoré de *49, 76.*
Barbizon *29.*
Baudelaire, Charles 19, *27, 30,* 31, *31,* 34, *49,* 52, 58, 68, *68,* 101,*125.*
Baudry, Etienne *94,* 101, *103.*
Bavière 81.
Beau, père 16, *17.*
Besançon, collège de 16, *16.*
Besançon, Ecole de dessin de 17.
Bonhommé *84.*
Bonvin *42.*
Boston 75.
Boudin, Eugène *125.*
Bruyas, Alfred 60/61, 64, *64, 65,* 68, *75.*
Buchon, Max *40, 68.*
Burty, Philipe *13.*
Byron, lord 125.

C

Cabanel, Alexandre 101, *102, 103.*
Caravage *18, 23,* 34.
Castagnary *74,* 76, *81,* 88, *96, 117,* 121, 123.
Célébration de la paix de Münster, La (Bartholomeus Van der Helst) *45.*
Cézanne, Paul 126.
Champfleury *23, 30,* 31, *31, 32,* 41, *41,* 45, 47, 50, *50, 51,* 60, *64,* 65, *68,* 84, *93, 99.*
Champs-Elysées, hippodrome des *55,* 58.
Chennevières, Philippe de 42.
Choiseul, comte de *76.*
Clark, T.-J. 82, 83.
Commune de Paris 74, 107, 109, *109,* 110/111, 112, 116, *116, 118,* 123.
Compagnie du capitaine Bicker, La ou *Célébration de la paix de Münster, La* (Van der Helst) *45.*
Comté 81.
Courbet, Juliette *21, 117.*
Courthion, Pierre *121.*
Création d'Adam, La (Michel-Ange) 71.
Cygne, Le (Baudelaire) 58.

D

Daumier, Honoré *50, 121.*
David 17, 44.
Deauville *76, 83.*
Degas, Edgard 34.
Déjeuner sur l'herbe, Le (Claude Monet) *125.*
Déjeuner sur l'herbe, Le (Edouard Manet) 85, *85.*
Delacroix, Eugène 28, *30, 61,* 71.
Du Principe de l'art et de sa destination sociale (Proudhon) *74.*
Dupont, Pierre 31, 112, 117.
Durand-Ruel, galerie 121.

E

Ecole des orphelines, L' (Bonvin) *42.*
Etretat, falaises d' *83, 127.*
Exposition universelle de 1855 52, 64, 74.
Exposition universelle de 1867 76, *76.*

F

Fédération des artistes 109, *109.*
Fermigier, André *119.*
Flagey 114.
Flajoulot, Charles-Antoine 17, *17.*
Flaubert, Gustave 83.
Fried, Michael *58.*
Friedrich , Caspar David 89.

G

Gautier, Théophile 41.
Geofroy, Louis de 42.
Géricault, Théodore 19, *99.*
Gill, André *75.*
Grande Jatte, La (Seurat) 86.
Gros, baron *99.*
Grosclaude 28.
Guerre de 1870 108.

H

Harmonie en bleu et argent : Trouville (James Whistler) *62.*
Histoire de Saint-Jean-de-Dieu (Marc Trapadoux) *34.*
Hofmann, Werner *58.*

Hogarth, William 85.
Homme au gant, L' (Titien) *22, 79.*
Hugo, Victor 19, 74, *88,* 89, 123.

I - J - K

Incendie (Antigna) *53.*
Ingres, Jean-Baptiste 19, 20, *21,* 28, *64,* 100, *103.*
Journal amusant, Le 76.
Journet, Jean *46.*
Juin 1848, massacres de 30, *30.*
Khalil-Bey *103.*

L

Lacambre, Geneviève 28.
Lacoste, P.-A. *42.*
Laisné, Victor *51.*
Le Havre *82.*
Le Nain, les frères *18,* 34.
Leleux, Adolphe *29.*
Léman, lac 122, *124.,* 125, *125, 127.*
Liberté guidant le peuple, La (Delacroix) *30.*
Louvre, musée du 126.
Loue, vallée de la 14, *14,* 100, *113.*
Louvre, musée du *18,* 19.
Luxembourg, musée du 19, 28.

M

Mac Mahon 118, 120, 126.
Manche, côtes de la *13.*
Manet, Edouard 85, *85.*
Marseille 75.
Marville *49.*
Meryon *49.*
Meuse, vallée de la *13.*
Michelet, Jules 102.
Millet, Jean-François 101.
Monet, Claude *125.*
Montpellier 62, *94.*
Morny, comte de *76.*
Morny, duchesse de *79.*
Muller, Ch.-L. *38.*

N

Nadar *51.*
Naissance de Vénus, La (Cabanel) 101, *102.*
Nantes 75.
Napoléon III 68, *69.*
National, Le 23.
Neuilly, maison de santé de 111, *115,* 119.
Nochlin, Linda *62, 119.*

O

Ordinaire, Marcel *122.*
Ornans *13,* 14, *14, 27, 29,* 35, 36, 37, *41, 44,* 52, 83, 84, 108, 117, 119, 120, 121.
Ornans, séminaire d' 16, *16.*

P

Panthéon (Nadar) *51.*
Paris 11, 17, 18, *18, 27,* 30, 35, 36, 38, *49,* 52, 53, 54, 76, *82,* 108, 109, 110, 111, 119, 120, 126.
Pata, Cherubino 122, *122.*
Pissaro, Camille 126.
Portrait d'Alfred Bruyas (Eugène Delacroix) *61.*
Premier travail après l'insurection (P.-A. Lacoste) *42.*
Proudhon, Pierre-Joseph *36, 47,* 51, *68,* 74, *74,* 80, 84, 85, 86, *87.*

R

Ragon, Michel 120.
Rembrandt *18,* 20, *20,* 21, *23,* 34, *36, 45,* 53.
Repas de paysans (Le Nain) *34.*
Reugney114.
Ribera, José de *18.*
Robert, Léopold *36, 37.*
Roger délivrant Angélique (Ingres) *21.*
Ronde de nuit, La (Rembrandt) *45,* 53.
Rossetti, Dante Gabriel *101.*
Rousseau, Théodore 88.
Rubens, Pierre-Paul *54.*

S

Saint-Vernier, patron des vignerons (père Beau) *16.*
Sainte-Pélagie, cellule de 111, *112,* 113, 115, *115,* 117, *117, 118.*
Saintes *94.*
Saintonge 81.
Salon «libre» de 1848 30.
Salon 18, 19, *109.*
Salon de 1830 *37.*
Salon de 1845 21, *21.*
Salon de 1846 *19,* 21.
Salon de 1847 22.
Salon de 1848 *23.*
Salon de 1849 23, 35.
Salon de 1850-1851 33, *34,* 36, 37, *38, 42, 43, 46,* 50.
Salon de 1853 *50,* 55, *57,* 59, 60.
Salon de 1857 80, 86.
Salon de 1863 85.
Salon de 1864 101.
Salon de 1865.*93.*
Salon de 1872 112, *114.*
Salon de 1877 125.
Salon des refusés *85.*
Sand, George 19.
Schnetz 19.
Seurat, Georges 86.
Silvestre, Théophile *61.*
Sterling, Charles *119.*
Suisse 122, 123/125.

T

Tassaert, Octave *42,* 61.
Thiers, Louis Adolphe 120.
Thoré 82, *82.*
Titien 19, *22, 79.*
Toast à la vendange, Le (Grosclaude) *28.*
Toussaint, Hélène 68, *69,* 117.
Trapadoux, Marc *32,* 34, *34,* 35.
Trouville *76, 79, 82, 83,* 101.
Turner, Joseph 89.

U

Une famille malheureuse (Tassaert) *42.*

V

Vallès, Jules 43, *111.*
Van der Helst, Bartholomeus *36, 45.*
Vélasquez *18,* 20.
Vendôme, affaire de la colonne 108, *109,* 111, *111,* 120.
Véronèse *18.*
Versailles 111, *116.*
Veuillot, Louis *69.*.
Vevey 122.
Villeneuve, Vallou de *70.*
Vinci, Léonard de 19.
Vue d'Ornans (père Beau) *17.*

W

Whistler, James *62, 125.*
Winterhalter *79.*

Z

Ziegler 19.
Zola, Emile *76.*
Zurbaran, Francisco de *18,* 20.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

© Acclam, Yves Gallois, Marseille 43hd. Akg-images/Erich Lessing 1er plat de couverture. Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin 95b, 100b. Artephot, Paris 82b. Artephot/Held, Paris 19d, 20h, 21h 116-117, 118-119, 124h. Artephot/Nimatallah, Paris 15h. Artothek, Peissenberg 55b, 85, 97h. Bibliothèque d'art et d'archéologie, bibliothèque Jacques Doucet, Paris 15b, 64, 71b, 84mg, 120g, 121d, 125b, 130, 147. Barnes Foundation, Merion 141h. Bibliothèque nationale, Paris, 20b, 43b, 46h, 50, 51d, 51g, 65, 71h, 74h, 75d, 77m, 108-109, 120d, 134, 137, 146, 155. Bridgeman, Londres 26, 36h, 55h. Jean-Loup Charmet, Paris 18, 30b, 75g, 77b, 84b, 88, 109. Cleveland Museum of Art 127. Coll. part. 96b, 126. Courtesy Galerie Garnier, Paris/© ADAGP 159. Courtesy Richard L. Feigen and Co, New York 19g. Dallas Museum of Art 97b. DR 32, 79hg, 79b, 115bg, 143h, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 164. Galerie Louise Leiris, Paris 140b. Gallimard Jeunesse 31h, 34b, 36b. Giraudon, Paris 11, 28b, 79hd, 145h. Glasgow Museums 84hd, 94. Harvard University Art Museums, Cambridge 29. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 62bg. Kunsthaus, Zurich 142. Kunstmuseum, Bâle 165. Kunstmuseum, Berne 106. Laboratoire de recherche des musées de France 22b, 25m. Lauros-Giraudon, Paris 30h, 49, 52, 108, 131, 145b. Metropolitan Museum of Art, New York 56/57, 128, 160. MNAM 158d, 161. Musée d'Art moderne de Troyes 34h. Musée de Digne 28h. Musée de la Révolution française, Vizille 39. Musée de Langres 42. Musée des Beaux-Arts de Besançon 17b, 25b, 25h, 44/45, 98-99, 122h. Musée des Beaux-Arts de Lille 35h. Musée des Beaux-Arts de Lons-le-Saunier 80b. Musée des Beaux-Arts de Nantes 59. Musée Fabre, Montpellier Dos de couverture, 27, 33, 54h, 58, 60b, 61b, 61h, 62h, 63. Musée Gustave Courbet, Ornans 14h, 16, 17h, 117d, 122b, 123b, 124b, 125h. Musée Paul Valéry, Sète 82h. Nasjonalgalleriet, Oslo 10. National Gallery of Art, Washington 143b. National Museums & Galleries on Merseyside, Liverpool 83h. Norton Simon Museum of Art, Pasadena 114. Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague 101. Paul Getty Museum, Malibu 95h. Philadelphia Museum of Art 115bd. Photothèque des Musées de la ville de Paris 2e plat de couverture, 12/13, 21b, 48, 52/53, 72, 74b, 87, 104-105, 115hg. Rijskmuseum, Amsterdam 45b. Réunion des musées nationaux, Paris 22hg, 22hd, 24/25h, 35b, 37h, 38/39, 40/41, 43hg, 45h, 46/47, 54b, 62bd, 66/67, 68/69, 83b, 89, 90-91, 92-93, 102b, 103, 110hd, 111bd, 112, 116b, 140h, 141b, 158g. Archives Roger-Viollet, Paris 113, 139. Collection Sirot-Angel, Paris 14b, 31b, 60h, 70b, 70h, 107, 110b, 111hg, 123h, 129. Smith College Museum of Art, Northampton 77hd. Statens Konstmuseer, Stockholm 23, 100h, 120-121. © Studio Basset, Lyon 88-89. The Metropolitan Museum of Art, New York 73, 78, 80h, 102h. The Museum of Fine Arts, Boston 81. The Saint Louis Art Museum, Saint Louis 76. Wallraf-Richartz Museum, Cologne 86. Yale University Art Gallery, New Haven 96h.

REMERCIEMENTS

Les éditions Gallimard remercient chaleureusement pour l'aide qu'ils ont bien voulu leur apporter Mme Van Berghe, Fondation Custodia ; Sarah Faunce, Brooklyn Museum ; Jean-Jacques Fernier, musée Gustave-Courbet à Ornans ; Dominique Lobstein, musée d'Orsay ; Patrick Mc Mashon et Hannah Farnham, Isabelle Stewart Gardner Museum ; Andrea Moore et Roberto Prcela, Cleveland Museum ; Alexandra Rose ; Suzanne Warner, Yale University Art Gallery.

ÉDITION ET FABRICATION

Découvertes Gallimard Collection conçue par Pierre Marchand.
Direction Elisabeth de Farcy. Coordination éditoriale Anne Lemaire.
Graphisme Alain Gouessant. Coordination iconographique Isabelle de Latour.
Suivi de production Fabienne Brifault. Suivi de partenariat Madeleine Giai-Levra.
Responsable communication et presse Valérie Tolstoï. Presse David Ducreux et Alain Deroudilhe.
Courbet, le poème de la nature
Edition et Iconographie Odile Zimmermann assistée de Sébastien Deleau.
Maquette Jacques Le Scanff (Corpus) et Aalam Wassef (Témoignages et Documents).
Lecture-correction Béatrice Peyret-Vignals et Christine Monatte. Photogravure Arc-en-Ciel.

Humaniste d'une générosité éclatante, qui vibre devant les misères du peuple et s'honore légitimement d'avoir «mis l'art au service de l'homme», Courbet est aussi un poète amoureux de la solitude, un rêveur resté au pays natal, un hédoniste réjoui par l'abondance, voire par le luxe, un grand chasseur se livrant à des hécatombes, un voyeur jamais rassasié du corps-objet de la femme.Le premier, il a imposé l'égalité des sujets. Tout est digne d'être représenté : tout être tel qu'il est, même infime dans l'ordre social, même laid selon les normes classiques, tout être et toute chose, car paysage et nature morte sont au premier rang de cette révolution. De l'*Autoportrait au chien noir* à *Un enterrement à Ornans*, de l'*Atelier* à l'*Origine du monde*, Pierre Georgel nous invite à appréhender le génie de Courbet dans son unité.

Gustave Courbet
en 220 documents :
sa Franche-Comté natale,
la trilogie de 1850 :
Les Casseurs de pierre,
Les Paysans de Flagey,
L'Enterrement à Ornans
qui révèlent son réalisme sans concession, l'Exposition de 1855, l'engagement politique lors de la Commune de 1871, la prison et l'exil.

€ 14,€00

www.d

A 53132
ISBN : 978-2-07-053132-5

9 782070 531325

catégorie 6